وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
جامعة حسيبة بن بوعلي بالشلف
كلية الآداب و اللغات
قسم اللغة العربية و آدابها

التخريج الصوتي للبنية الإيقاعية
شعر أبي القاسم الشابي- حقلا تطبيقيا-
(تحليل من خلال نماذج)

مُذكرة مُقدمَة لنيل شهادة الماجستير
(مشروعُ الدراساتِ الإيقاعيةِ و البلاغية)

إعداد الطالب :

عبد القادر رحماني

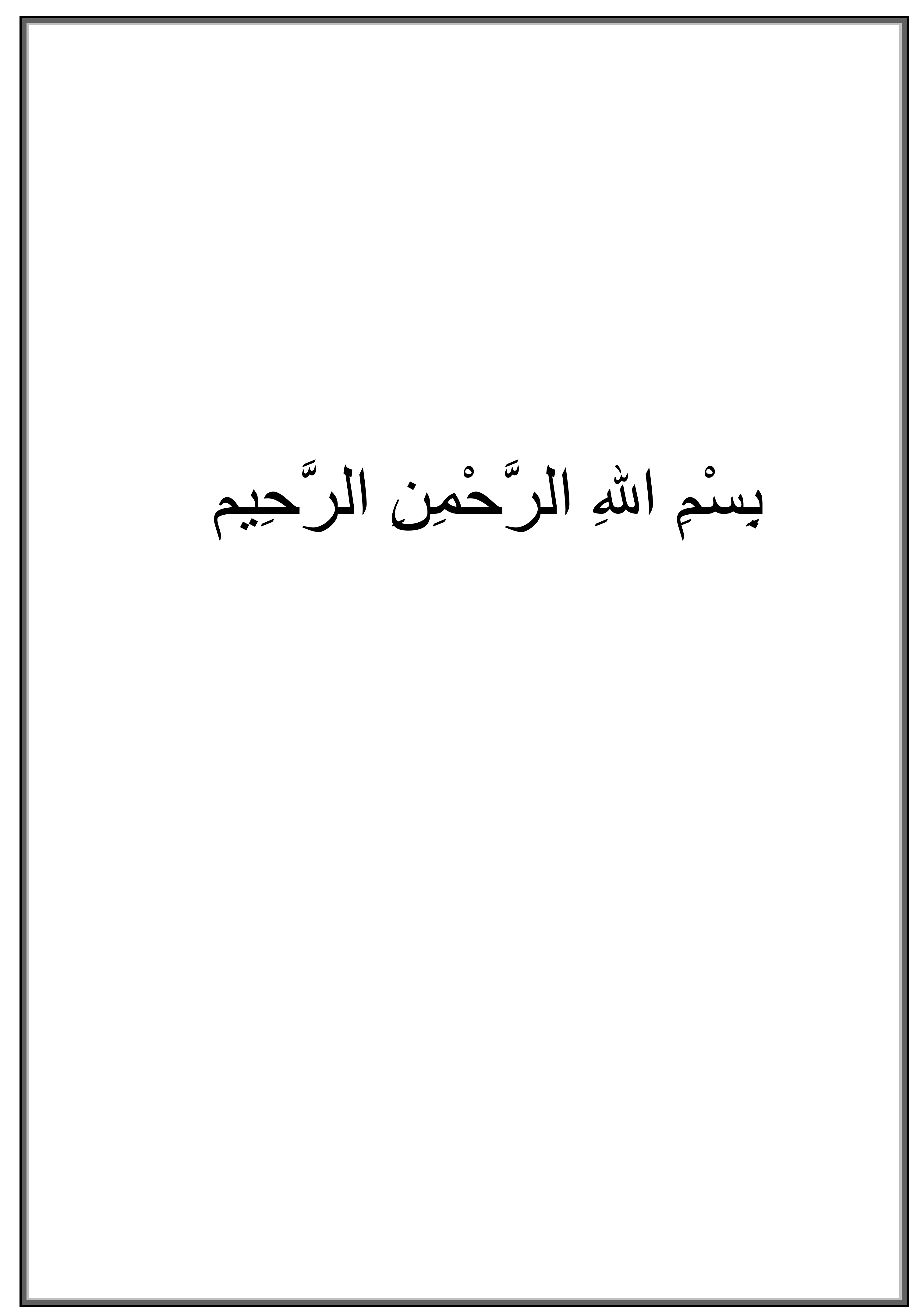
إشراف :

الدكتور العربي عمّيش
أستاذ محاضر في الشّعرية والعروض

السنة الجامعية
2008*2007



بسم الله الرحمن الرحيم



بِسْمِ اللهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

الإهداء :

أهـدي هـذا البحـث العلمـي الفنـي إلـى :

رُوحَيْ أبِي و أمِي

الفَرَاشَة (نـجيـة بلمباركـي)

زَكرِيَاء وَ سَلْسَبِيلاَ

وَقالتْ لِيَ الأرضُ- لمَّا سَألْتُ:

أيَا أمُّ هل تكْرَهِينَ البشَرْ؟

أبَارِكُ في النَّاسِ أهْلَ الطُّمُوحِ

وَ مَنْ يَسْتَلِذ رُكُوبَ الخَطَرْ

وَ ألْعَنُ مَنْ لا يُماشي الزَّمَانَ

وَ يَقْنَعُ بالعَيْشِ ،عَيْشِ الحَجَرْ

(أبو القاسم الشابي)



المُقَدّمَة

الحمدُ لله و حده ، و الصلاة و السلام على نبينا ، و على آله وصحبه و التابعين لهم بإحسان إلى يوم الدين ، و بعدُ :

وراء كلّ بحث أكاديمي إشكاليات و حشد من الأسئلة ، يقوم هذا الأخير على أساسها ،و يرعوي بفضل تقصي دقائقها ، و بحثنا هذا ، يندرج ضمن مشروع الدراسات الإيقاعية و البلاغية ، بإشراف الدكتور- العربي عميش- إذْ ينطلق من سؤال محوري جوهري : إلى أيِّ مدى تتضافر الظواهر الصوتية المختلفة ، و تتآزر لتخريج البنية الإيقاعية ، في شعر أبي القاسم الشابي؟، و ماهي أشكال تمظهرها و ما علاقتها بظروف الشاعر الزمكانية و النفسية ؟

و يشاركنا في هذا البحث من حيث التوجه، رهط من النقاد و الدارسين ومنهم الدكتور إبراهيم أنيس و شكري محمد عياد و محمد العمري ، فضلا عن كمال أبو ديب، لأنّ بحثنا هذا يندرج ضمن سياق تلك الدراسات النقدية الجادة في المجال الصوتي و الأسلوبي.

و قد اعتمدنا في الإجابة على ذلك الإشكال ، الإنتقال من الخاص إلى العام ، ليظهر العمل الشعري ،في شكل مجموعة من العناصر الملتحمة المتعانقة.

و إننا ماضون في تسخير الدراسات اللسانية و الصوتية- التراثية منها و الحديثة- لأجل تفكيك تلك البنى الشعرية ، و تقديم تأويل مغاير لها وذلك بتشريح مادتها الخام- المعجم الشعري بالتحديد- و لا غرو في ذلك ، فالإشكالية كما تطرحها الحداثة ، تكمن في طريقة تشكيل القصيدة وفي كيفية اشتغال اللغة فيها.

إنّ الساحة الأدبية مكتظة ، عابقة بالشعراء ، قديما و حديثا ،أوَ ليس من حقنا التساؤل : لماذا أبو القاسم الشابي عينه ، دون سواه ؟

إنّ الذي يجمعنا بأبي القاسم الشابي ، أقوى و أعزز من كلمات ندونها على القرطاس..إنه أول شاعر تفتحت عينانا على شعره ،وكم كان ذهولنا- المنقطع النظير- شاسعا ، واسعا ، أمام عظمة و إنسانية أشعاره ، وتخطيها لقفص الزمكان..ويْ !، و هو الشاعر الذي أنهته الحياة قبل أن يبدأها أقرانه.

و لا ننكر أبدا تشابه معاناته و أحلامه ، و تقاطعهما مع ما نخزنه في أغوار نفسنا المكهوفة بالأفراح و الأتراح...ليت شعرنا- لسنا ننسى أبدا تعليق الدكتور- صلاح يوسف عبد القادر- بعد سماعه لبعض ما كنا نلقي ذات أمسية شعرية بجامعة مولود معمري بتيزي وزو سنة 1988 ، قائلا : (إنكم الشابي في بعض أوجه معاناته!...)

إنّ الدراسات التي تناولت أشعار أبي القاسم الشابي ، بالبحث والتنقيب كثيرة، متفرقة ، منها : الأكاديمي و التأليفي و الصحفي ، بيد أن هذه الدراسات النقدية –في مجملها- خاضت في تفاصيل حياته و ظروف عصره و شرح أشعاره و ربطها بالجانب التاريخي و الإجتماعي ، و لا أدل على ذلك من كتابات إيليا الحاوي، و أبي القاسم محمد كرو، و غيرهما ولكنها قليلة و نادرة هي الدراسات المتخصصة ،و التي تناولت أشعاره لسانيا و صوتيا و إيقاعيا ،و من هنا جاء بحثنا ، ليس ليناقض ما سبق من دراسات نقدية ،و لكن ليملئ الفراغ- و لو بالنزر القليل- و يسد مسده ،بمسائلة جادة مثمرة ، لبعض ما أنتجته هذه الموهبة الفتية الفذة.
و حسبنا في ذلك ما حققته الدراسات الصوتية و اللسانية و الأسلوبية من نجاحات في مجال تشريح النصوص الأدبية و اكتشاف مواطن الجمال والشعرية و الشاعرية ، الخبيئة في ثناياها.

و من هنا بدأت تصادفنا المشاكل و العقبات حيث عذارة المفاهيم الإيقاعية و تشرذم وجهات النظر النقدية حولها ، ذات اليمين ،وذات الشمال في مثل المقاطع الصوتية و النبر و التنغيم...ناهيك عن ندرة الدراسات الحديثة ،التي تناولت أشعار أبي القاسم الشابي من الناحية الصوتية ، واللسانية ، و التي يمكن لها أن تنير لنا درب الدراسة و التحليل ، فالدارس

يستأنس دوما بمن هم أعلى منه باعا و مراسا ،ثم إن الدراسات النقدية سلاسل متراصة سواءٌ بالمخالفة أو بالمماثلة.

أضف إلى ذلك استحالة التحصل على بعض المراجع المهمة في بحثنا مثل (الموسيقى الكبير للفارابي) ، و الذي بذلنا قصارى جهدنا في سبيل الظفر به ،حيث أنشأنا خلية باحثين عبر مختلف المعاهد و الجامعات ، وترجينا تلك البعثات العلمية لمصر و سورية ، بتزويدنا بهذا المصدر النفيس ،لكننا كنا دوما نعود بخُفيْ حُنين...و لن نخفيَ ما أصابنا من غصة واكتئاب بعد اقتناعنا باستحالة الإستفادة من كنوز كتاب: (الموسيقى الكبير) ومن ثَمَّ تفعيل مكتبة البحث به.

و حتى كتاب (موسيقى الشعر) لإبراهيم أنيس ، فإن الأمر لم يكن سهلا تماما في سبيل التحصل عليه ،فاضطررنا لتشكيل خلية بحث ، فكان أن تحصلنا عليه ، بعد جهد جهيد.

ولابد أن نشير أننا حاولنا الإستفادة- دون مبالغة- مما ينشر في فضاء الإنترنيت ، من مقالات و دراسات نقدية ،وهدفنا في ذلك الإستعانة بمختلف مناهل العلم و الثقافة ، فتتعدد مشارب البحث ،فيقوى و يشتد.
كما أننا استفدنا من القراءات الشعرية لمفدي زكرياء و محمود درويش ،في تحليلنا للمقاطع الصوتية و النبر و التنغيم.

ومن هنا فإننا نتقدم بشكرنا الخالص لكل من مدّ لنا يد العون ،في سبيل انجاز بحثنا، و نخص بالذكر، أستاذنا الدكتور العربي عميش، الذي كان نديا ، سخيا ،في تزويدنا بالعدة و العتاد الفكريين ، و كان رحب الفؤاد في صبره و اصطباره على زلاتنا و هناتنا ،فأنى كان لنا أن ننجز بحثنا لولا سعة صدره و وفرة رماده.؟

كما أننا نشكر لجنة مناقشة بحثنا ،على تفانيها في تقويم ما اعوج فيه و مدنا بالسبل الناجعة للتحصيل العلمي والتأليف الأكاديمي.

وبعد، فإننا سنعرض لخطة بحثنا، مشفوعة بتحليل مقتضب لمحتوياتها :

التخريج الصوتي للبنية الإيقاعية

شعر أبي القاسم الشابي –حقلا تطبيقيا-

المقدمة

المدخل : و اعتبرناه بسطا مناسبا لفصول البحث ،بحيث قدمنا مفاهيم المصطلحات المحورية من الناحية المعجمية و الإصطلاحية :

1/**مفهوم الصوت** (لغة و اصطلاحا ،الصوت في شعر أبي القاسم الشابي).

2/ **مفهوم البنية** (لغة ،كيف تتحقق البنية ، أنواع البنى النصية).

3/**مفهوم الإيقاع** (لغة و اصطلاحا ،مستويات الإيقاع و أنماطه، الإيقاع في شعر أبي القاسم الشابي).

الفصل الأول : الأشكال الصوتية في شعر أبي القاسم الشابي

وشددنا في الفصل الأول على دراسة (المقاطع الصوتية من حيث مفهومها وأنواعها ،واتبعنا ذلك بدراسة تطبيقية على نماذج شعرية من ديوان أغاني الحياة لأبي القاسم الشابي ، بحيث لفتت انتباهنا ظاهرة المدود ، فكرسنا له العنصر الأول بأكمله باعتبارها ظاهرة صوتية مهيمنة.

ثم انتقلنا للنبر ، فقدمنا مفهومه و أنواعه ، و حرصنا على اختيار نماذج شعرية ،و أخضعناها للتطبيق النبري، مشددين على بروز الأصوات واختلاف الدلالات من جراء وقوع النبر على حروف معينة.

واختتمنا الفصل الأول بتقديم مفهوم التنغيم و التزمين ،مطبقين ذلك على نماذج شعرية.

1/**المقاطع الصوتية** (مفهوم المقطع لغة و اصطلاحا ،أنواع المقاطع ،دراسة تطبيقية للمقاطع الصوتية في نماذج شعرية).

2/ **النبـر** (مفهـوم النبـر لغـة و اصـطلاحا ،أنـواع النبـر ،قوانينـه و فوائـده ،دراسة تطبيقية للنبر في نماذج شعرية).

3/ **التنغيم** (مفهوم التنغيم لغة و اصطلاحا ،التنغيم في التـراث ،دراسـة تطبيقية للتنغيم في نماذج شعرية).

4/ **التزمين** (مفهوم التزمين لغة و اصطلاحا ،دراسـة تطبيقيـة للتـزمين فـي نموذج شعري).

<u>الفصل الثاني</u> : إيقاع الأوزان من الوجهة الصوتية)

وتناولنا في الفصل الثاني ،الوتيرة الإستعمالية للبحور الشـعرية ، من خـلال إحصـاء شـامل لكل القصـائد الشـعرية فـي ديـوان أغـاني الحيـاة ، مركـزين الشرح و التحليل على البحر الخفيف ، باعتباره المهيمن على باقي البحـور الشعرية، رابطين بين إيقاعاته و طبيعة التجربة الشعرية الشابية.
ثم عرجنـا علـى القوافي و أحصيناها من حيث كونهـا مقيـدة أم مطلقـة ،مركزين على الطبيعة الصوتية لأحرف الروي ، و دلالاتها ،وعلاقتها بالتجربة الشعرية.
واختتما الفصل الثاني ، بتبيان أثر الزحافات في التنويـع الإيقـاعي، وركزنـا على زحاف القبض فـي إيقـاع البحـر الطويل و زحـاف الإضـمار فـي إيقـاع البحر الكامل ، و نفينا أن يكون الزحاف عيبا أو سـببا مخـلا بتناسـب الإيقـاع الشعري ، إلا إذا بالغ الشاعر في استخدامه.

1/ **الوتيرة الإستعمالية للبحور الشعرية** :

(أهميـة الـوزن فـي إيقـاع فن الشـعر ، البحـور الأكثـر اسـتعمالا ، دلالات هيمنة إيقاع البحر الخفيف ، البحور الشعرية الثلاثة الموالية لبحر الخفيف ، البحـور المقصاة من التجربة الشابية ، خلاصـة).

2/ **القوافي في التجربة الشابية** :

(مفهوم القافية لغة و اصطلاحا ،دراسة إحصائية للقوافي في ديوان أغاني الحياة ، حروف الروي :(-حروف الطبقة الأولى- حروف الطبقة الثانية- حروف الطبقة الثالثة) - الحروف المقصاة من التجربة الشابية باعتبارها رويا – جدول إحصائي للقوافي المقيدة و المطلقة-).

3/ أثر الزحافات في التنويع الإيقاعي

(مفهوم الزحاف لغة و اصطلاحا ،نماذج تطبيقية على إيقاع البحر الكامل و الطويل ،وتبيان الأثر الجمالي التنويعي لزحافيْ القبض و الإضمار).

الفصل الثالث : خصائص شعر أبي القاسم الصوتية و دلالاتها

وشددنا في الفصل الثالث على أهم الخصائص الصوتية ،و التي انعكست في شعر أبي القاسم الشابي ، لأنه يمكن اعتبار كل ما قمنا به في البحث هو من صميم الخصائص الصوتية ،فالتسمية هنا تسمية إجرائية.

فتحدثنا عن ظاهرة التدوير باعتبارها ظاهرة عروضية ، موسيقية و دلالية كما درسنا أيضا ظاهرة التكرار، وبينا أهميتها في التنويع الأسلوبي والإيقاعي ، كما لفتنا الإنتباه لظاهرة التراكم الصوتي في شعر أبي القاسم الشابي .

و اختتمنا الفصل الثالث بإشارات طفيفة لخصائص صوتية أخرى مثل التقديم و التأخير و الجمل الإعتراضية.

الخاتمة :

وفيها ذكرنا أهم ما وصلنا إليه من نتائج ،تمخضت عن التحليل الصوتي والعروضي و الأسلوبي.

و لبلوغ أهدافنا العامة و الخاصة ، عمدنا إلى اعتماد المنهج الوصفي التحليلي ، وطعمناه بالمنهج الإحصائي من خلال جداول ونسب طالت ديوان أغاني الحياة لأبي القاسم الشابي.

نأمل أن تفلح هذه الدراسة في تسليط الضوء و تشخيص بعض الجوانب الفنية (الصوتية و العروضية و الموسيقية) ، و التي تطفح بها التجربة الشابية من خلال ديوان (أغاني الحياة).

وإننا نتطلع أن يكون بحثنا ، بداية لدراسات جادة متجددة ، تكشف النقاب عما غاب عنا أو جاء عاما ، وذلك بتكريس المناهج و النظريات الحديثة للرقي بالنقد العربي سموا و سؤددا.


المَدْخَل

من شأن المدخل أن يكون بسطا مناسبا لفصول البحث ، و من أجل بلوغ ذلك المرام ارتأينا تقديم مفاهيم المصطلحات المركزية و المحورية التي تشكل حجر الزاوية لمذكرتنا ، معتمدين في ذلك على أمهات المعاجم العربية العتيدة.

أولا : مفهوم الصوت (le son)

أ/ مفهوم الصوت لغة :

يقال عادة:(صوت فلان بفلان تصويتا أي دعاه و صات يصوت صوتا فهو صائت ، بمعنى صائح و كل ضرب من الأغنيات صوت من الأصوات و رجل صائت حسن الصوت شديده ، و رجل صيّت و ذكر في الناس حسن)[1].

أما من حيث الإشتقاق فإنّ (الصوت مصدر صات الشيئ يصوت صوتا فهو صائت تصويتا ،و هو عام غير مختص يقال سمعت صوت الرجل و صوت الحمار[2] ، و قد ورد ذلك في القرآن الكريم

---

[1] / الخليل بن أحمد الفراهيدي- كتاب العين- ج 2- تحقيق- عبد الحميد هنداوي- ط 1- دار الكتب العلمية- بيروت- لبنان- 2003-ص 421.

[2] / ابن جني- سر صناعة الإعراب- ج1- تحقيق- حسن هنداوي- ط 1- دار القلم – دمشق- 1985- ص ص 9 و 10

حيث قال الله عز و جل : (إنَّ أنْكَرَ الأصْوَاتِ لَصَوْتُ الحَمِيرِ)[1].

و هذا لا يعني أبدا أننا نذهب للقول : إنّ الصوت البشري يشبه الصوت الحيواني ، بل على العكس من ذلك تماما، فالصوت البشري يعرف بالتطور و النمو و التنوع بيد أنّ الحيواني يشهد له بالنمطية و الغريزية و الثبات

و يرتبط الصوت بالشهرة و الصيت و كذلك علو الكلام و شدته و (الصوت الجرس معروف مذكر)[2].

و صات من باب قال و (الصيت لا يختص إلا بالذكر الحسن)[3]

و قد ورد الصوت مؤنثا في قول رويشد بن كثير الطائي[4] :

يَا أيُّها الرَّاكبُ المُزجي مَطيته * * سَائل بني أسدٍ مَا هذهِ الصوتُ ؟

فالصوت هنا على خلاف العادة جاء مؤنثا (فإنما أنثه لأنه أراد الإستغاثة و هذا من قبيح الضرورة ، أعني تأنيث المذكر لأنه خروج عن أصل إلى فرع)[5].

---

[1] / القرآن الكريم- سورة لقمان- الآية- 19
[2] / ابن منظور- لسان العرب- مج 8- ط3- دار صادر- بيروت- لبنان- 2004- ص 302
[3] / محمد بن أبي بكر الرازي- مختار الصحاح- ط1- دار الكتاب العربي- بيروت-لبنان- 1979- ص ص 372-373
[4] / ابن منظور- لسان العرب- مج 8- ص 302
[5] / المرجع نفسه- الصفحة نفسها

و لقد فلينا كثيرا من المعاجم العربية العتيقة ،فوجدناها قد اتفقت في تحديد مفهوم الصوت من الناحية اللغوية و إن اختلفت في بعض التفاصيل لا سيما الشواهد قرآنا و حديثا و كلام عرب[1].

و ثمة إشكالية قد تطرح ، ما هو حد الحرف و الصوت ؟ و إن كان العامة لا يكادون يميزون - بدقة- الحد الفاصل بين الحرف و الصوت فيخلطون بين هذا و ذاك ، فالصوت و الحرف مترابطان بيد أنَّ (الصوت أعم من الحرف و تبدو خصوصية الحرف في كونه يكتب ثم يلفظ من ناحية ، وفي كونه صورة لما ينطق من ناحية ثانية)[2].

و يأخذ الصوت أبعادا دلالية و جمالية تؤثر في نفسية المتلقي و تحمسه على تقبل الخطاب ، مِصداقا لقول النبي محمد صلى الله عليه و سلم (مَا

أذِنَ اللهُ لِشيْئٍ ما أذِنَ لنبيٍّ حَسَنِ الصوتِ يتغَنَى بالقُرْآن ،يجهر به)[3].

[1] / ينظر على سبيل المثال لا الحصر - علي بن محمد الشريف الجرجاني- كتاب التعريفات- تحقيق- مصطفى أبو يعقوب- ط1- مؤسسة الحسنى- الدار البيضاء- المغرب- 2006- ص 123- و ينظر أيضا- أحمد بن فارس- معجم مقاييس اللغة- ج2- تحقيق- إبراهيم شمس الدين- ط1- دار الكتب العلمية- بيروت- لبنان- 1999- ص 25

[2] / عبد الغفار حامد هلال- أصوات اللغة العربية- ط 3- مكتبة وهبة- القاهرة- 1996- ص 71

[3] / زكي الدين عبد العظيم المنذري- مختصر صحيح مسلم- تحقيق- محمد ناصر الدين الألباني- ط1- دار ابن عفان- الخُبر- السعودية- 1411 هجرية- ص 556

و من الجلي- في اعتقادنا- أنّ الصوت مثلما يؤدي وظيفة جمالية تدخل في سياقات التلقي ، و جماليات النطق و التأثير اللساني السماعي ، فإنه و بحكم عوامل فسيولوجية (physiologie) نطقية ، قد يؤدي على النقيض من ذلك إلى الإبهام و تعطيل فاعلية استلذاذ و استعذاب الأذن للتوقيعات الذبذبية و تشويش البلاغ و الإبلاغ ، و نحن إذْ نقول هذا لا نقصد الصوت في حد ذاته ، و إنما قصدنا- لا محالة- التلفظ به (articulation)[1].أي مجموعة حركات أعضاء النطق وقت التلفظ.

ب/إنتاج الصوت :

حاولنا في العنصر السابق أن نتبيّنَ المعاني المعجمية للصوت من خلال أكثر من معجم عربي ، و وجدنا أن هناك ثمة تقاربا يوحي بموضوعيةٍ في التناول ، أمَّا من حيث كيفية حدوث الصوت و هو ما عبرنا عنه بإنتاج الصوت فإنه (يخرج مع النفس مستطيلا متصلا حتى يعرض له في الحلق والفم و الشفتين مقاطع تثنيه عن امتداده و استطالته ،فيسمى المقطع أينما عرض له حرفا)[2].

---

[1] / محمد رشاد حمزاوي- المصطلحات الغوية الحديثة في اللغة العربية- دط – الدار التونسية- تونس- 1987- ص 185
[2] / ابن جني- سر صناعة الإعراب- ج1- ص 6

و قد لا يختلف عالمان في الدرس الصوتي العربي الحديث ، في أنّ تعريف- ابن جنى- للصوت ، يُعدُّ شاملا ، جامعا ،بحيث غطّى جل جوانبه وذلك انطلاقا من مصدره الذي هو الرئتان مرورا بمواضع يشكل مقاطع إلى أن يسمع صوتا يسمى حرفا ، تلتقطه أذن السامع ، فيدرك كنهه ، وقد حصر- ابن جني- ذلك في مواضع ثلاثة : الحلقُ و الفمُ ثم الشفتان[1].

إنّ قراءة عميقة لقول- ابن جني- تؤكد ريادته في الدراسات الصوتية العربية القديمة ، و امتلاكه لحس علمي دقيق و تذوق مرهف لطبيعة الأصوات ، رغم انعدام ما نسميه اليوم بالمخابر الصوتية و الأجهزة السمعية المساعدة – بلا ريب- في إحداث قفزة نوعية في مجال الدراسات الصوتية و اقترابها من الموضوعية و اليقين العلميين ،و(الحقيقة أن البحث اللغوي العربي تملّك ابن جني و استهواه ، و أصبح السمع الذي يتحسس به الأصوات اللغوية و روحه التي يستشعر بها المعاني الخفية)[2].

ويعدُّ- ابن سينا- أيضا من رواد علم الأصوات العربي ، من خلال تمثله للجهاز الصوتي بأدق تفاصيله ، متحدثا عن (الحرف هيئة للصوت عارضة له يتميز بها عن صوت آخر مثله في الحدّةِ و الثقل تمييزاً

[1] / ينظر- أحمد بن عجمية- الحروف العربية في معجم لسان العرب- دراسة صوتية- مذكرة ماجستير- مخطوط- جامعة السانيا- وهران- الجزائر- 2004- ص 10

[2] /سالم علوي- شجاعة العربية- أبحاث و دروس في فقه اللغة- ط1- دار الآفاق- الجزائر- 2006- ص12

في المسموع)[1].

وتحدّث- ابن سينا- عن ظواهر صوتية ذات أهمية قصوى في الدرس الصوتي ومنها (القرع) و (القلع)[2]،و هما سببان مهمان في حدوث الصوت ،و كان الجاحظ من قبلُ قد اعتبر الصوت (آلة اللفظ و الجوهر الذي يقوم به التقطيع و لن تكون حركات اللسان لفظا و كلاما موزونا و لا منثورا إلا بظهور الصوت)[3].

والحق يقال أنّ هذه المفاهيم التراثية للمصطلح الصوتي ، لا تقل دقة و موضوعية عما تَعُجُّ به الدراسات العلمية الحديثة و المدججة بأحدث المختبرات العلمية ،وهذا يوحي بتحسس القدماء العرب لماهية الصوت. و في الدرس الصوتي العربي الحديث بحوثات جمّة ، تناولت هذه المسائل الصوتية بالشرح و التحليل[4]،فاعتبر الصوت (ذلك الذي نسمعه و نحسه ، وهو بذلك عملية نطقية تدخل في تجارب الحواس و على الأخص

---

[1] /ابن سينا- رسالة أسباب حدوث الحروف- (محمد صالح الضالع- علوم الصوتيات عند ابن سينا- دط- دار غريب- القاهرة- 2002- ص 101

[2] / ينظر ابن سينا- رسالة أسباب حدوث الحروف- ص ص 97 و98

[3] /الجاحظ- البيان و التبيين- ج1- تحقيق- عبد السلام محمد هارون- ط 3- مكتبة الخانقي- القاهرة- 1968- ص 79

[4] /ينظر على سبيل المثال لا الحصر- سعد عبد العزيز مصلوح- دراسة السمع و الكلام- ط1- عالم الكتب- القاهرة- 2000- من ص 17 إلى 28 و ينظر أيضا- صبحي الصالح- دراسات في فقه اللغة- ط9- دار العلم للملايين- بيروت- لبنان- 1981- من ص 275 إلى 291

السمع و البصر ، يؤديه الجهاز النطقي حركة ، وتسمعه الأذن ، و ترى العين بعض حركة الجهاز النطقي حين أدائه)[1].

و قد نال الدرس الصوتي كل هذا الإهتمام لأن الصوت (هو الوسيلة للإعلان أو الكلام)[2]، و من جهة أخرى فإنه (أولى البنيات التركيبية في القصيدة ، أية قصيدة باعتبارها أصغر وحدة صوتية يمكن عن طريقها التفريق بين الكلمات و تمييز أشكالها)[3].

وننتهي ، بعد تداول هذه المسائل إلى القول : يمكننا الإستنتاج أن علماء العربية قد اتفقوا في معظم تعاريفهم للصوت من الناحية التقنية و الفنية و الجمالية ، و إن اختلفت و تفاوتت جهودهم في إرصاء دعائم علم الأصوات العربي ، إذْ يشهد البحث العلمي للخليل بن أحمد الفراهيدي بقصب السبق في حقل الصوتيات ، و التذوق الجمالي للحروف ، ويظهر هذا جليا في تفرده في ترتيب حروف (أصوات) الأبجدية العربية من خلال كتاب (العين) ، و لابن جني من خلال كتابيْ

[1] / رمضان عبد التواب- المدخل إلى علم اللغة و مناهج البحث اللغوي- ط 1- مكتبة الخانجي- القاهرة- 1981- ص 83
[2] / محمد محمد داود- الدلالة و الكلام –ط1- دار غريب- القاهرة- 2002- ص 48
[3] / مصطفى السعدني- البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث- ط1- منشأة المعارف- الإسكندرية- مصر - 1987-ص 18

(الخصائص و سر صناعة الإعراب) ،بالريادة و التفوق في هذا المجال حيث ما فتئ الدرس الصوتي الحديث ينهلُ و يغترف من تلك الحقول و الينابيع العلمية الغنية الزاخرة ، و يبقى (الصوت ظاهرة طبيعية ندرك أثرها ،دون أن ندرك كنهها ، فقد أثبت علماء الصوت بتجارب لا يتطرق إليها الشك ، أنّ كل صوت مسموع يستلزم وجودَ جسمٍ يهتز)[1].

و قد استعمل أبو القاسم الشابي- في ديوانه الشعري ، أغاني الحياة- كلمة (صوت) بصورة ملحوظة ، و في أنساق لغوية مختلفة و معان متباينة(*) فالشعر لغة أنيقة (ولابد لهذه اللغة الأنيقة من نظام و قوانين تشكل أبنية توازيه و تجعله خطابا مميزا عن النثر)[2].

قال أبو القاسم الشابي :

و ألذَّ الحياة حينَ تُغنِّ * * نَ فَأصْغي **لِصَوْتِكِ** المَحْزُونِ[3]

قدْ تَغَنَّيْتِ مُنْذُ حِينِ **بِصَوْتٍ** ** ناعِمٍ ، حالِمٍ ، شَجِيٍّ حنُونِ[4]

صوتُ الحياةِ بِضجَّةٍ..... ** تَسْعَى على شفةِ البُحُورْ[5]

[1] /إبراهيم أنيس- الأصوات اللغوية- دط- مكتبة الأنجلو مصرية- 1999- ص 9
(*)سنتوسع في هذه المسألة في الفصل الأول بواسطة الإحصاء و التعليل
[2] /الطاهر بن حسين بومزبر- التواصل اللساني و الشعرية- مقاربة تحليلية لنظرية رومان جاكبسون- ط1- منشورات الإختلاف- الجزائر- 2007- ص 62
[3] /أبو القاسم الشابي- أغاني الحياة- تحقيق- أحمد حسن بسج- ط1- دار الكتب العلمية- بيروت- لبنان- 1999- قصيدة- تحت الغصون- البيت الخامس- ص 152
[4] / المرجع نفسه- القصيدة نفسها- البيت السابع- الصفحة نفسها
[5] / المرجع نفسه- قصيدة- يا شعر- البيت 68- ص 20

ثانيا : مفهوم البنية (structure)

لسنا نبالغ البتة إن جزمنا أنّ (البنية) تعدُّ من أمهات المصطلحات في شتى حقول العلم و المعرفة ، و لاسيما الحقل اللغوي الصرف و الأدبي (شعرا و نثرا) ، و مادام هذا المصطلح على هذه الخطورة ، ارتأينا من الناحية الإجرائية - على الأقل - أن نقف على مدلولاته اللغوية و التداولية ،علّه يفرش لنا الأرضية المثالية لتقصي ملابسات فصول البحث.

أ/ مفهوم البنية (لغة) :

من بني ، يبني ، بناءاً وبنيانا و بنية و (بنيت بنية و بنية عجيبة و رأيت البنى و البُنى فما رأيت أعجب منها.... ومن المجاز بنى على أهله دخل عليها...و بنى كلاما و شعرا و هذا كلام حسن المباني و بنى على كلامه احتذاه)[1].

و (البنيان الحائط و البنية على فعيلة ، الكعبة ، و البُنى بالضم مقصور البناء ، يقال بنية و بنى و بنية و بِنى بكسر الباء مقصور مثل جزية و جزى و فلان صحيح البنية أي الفطرة ، و البُنات التماثيل الصغار

[1] / الزمخشري- أساس البلاغة- ط1- دار الفكر- بيروت- لبنان- 2006- ص ص 51 و 52

تلعب بها الجواري ، و في حديث عائشة- رضي الله عنها-: (كنت ألعب مع الجواري بالبُنات)[1].

و **البنية (strcture**) : هي الطريقة التي تتحد بها الأجزاء لتفضي إلى تأليف الكل[2]، و(الطريقة التي تنتظم بها الكلمات لتؤلف الجمل)[3] ،وهي (نقيض الهدم. ...و بناء الكلمة لزوم آخرها ضربا واحدا من سكون أو حركة لا لعامل ،و البنات التماثيل ، و البُنات بالضم الترّهات)[4].

و مما يمكن استخلاصه من هذه التعريفات ، أنّ البنية توحي بتماسك العناصر و التحامها و من ثَمَّ فهي قدر مشترك بين مختلف العلوم و الفنون ، حيث ما فتئت تتردد على كل لسان ، حتى قيل : (إنّ كل شيئ له بنية إلا أن يكون معدوم الشكل تماما).

---

[1] / محمد بن أبي بكر الرازي- مختار الصحاح- ص ص 56 و 57

2/Long man dictionary of contemporary english-new impression- librairie du libon- beirut-1984-/p1107---the structure- the way in which parts are formed into whole--

3/ANDRE MARTINET-SYNTAXE GENERALE-ARMAND COLLIN-PARIS-1985-p93-LA / SYNTAXE SERAIT LA FACON DONT LES MOTS SE COMBINENT POUR FORMER DES PHRASES-

[4] /الفيروز آبادي- القاموس المحيط- تحقيق- مكتب التراث في مؤسسة الرسالة- بإشراف محمد نعيم العرقسوسي-ط7-مؤسسة الرسالة- بيروت- لبنان- 2003- ص 1264

ب/ كيف تتحقق البنية ؟

إنّ سؤالا دقيقا و خطيرا كهذا ، يتطلب- بلا ريب- إجابة لا تقل عنه خطورة إذْ يمكن من ناحية إجرائية أن نتحدث عن ثلاثة مستويات كفيلة بتحقيق البنية :

أ/ المستوى القصدي

ب/المستوى النسقي

ج/المستوى البنائي

بيد أن الإستعمال الدقيق لهذا اللفظ لا يتم إلا على المستوى الثالث ، حيث يصبح في وسع الباحث اكتشاف قانون بناء المعطيات.

ومن البيّن أنّ هذا المفهوم إذا طُبِقَ على الشعر ، فسيكون المستوى القصدي فيه واقعا ضمن المستوى الدلالي ، و سيكون المستوى النسقي داخلا في صميم العملية التركيبية لبنية النص ، فيما يصبح المستوى البنائي متحققا عند التشكيل النهائي للنص الشعري الذي يتصاعد بيتا بيتا حتى اكتمال القصيدة ، حيث يتحقق الإنتقال من أفق العناصر و علاقتها إلى أفق الإنتظار المتسق لهذه العناصر.

إنّ هذا التصور يستند إلى رؤية يسيطر فيها النظام اللغوي على عناصره

ويفصح عن علاقات فعلية تتجسد بين أصواته و كلماته ،و تراكيبه و صوره و يدفعها إلى ضرب من التشكيل الرمزي الذي يتحول فيه كل مستوى من تلك المستويات إلى دال جديد ينتج مدلولا أدبيا جديدا و لفظة البنية أطلقت قديما على بناء الشعر و طريقة تركيبه[1].

ج/ أنواع البنى النصية :

لا ريب في أنّ البناء قد ينظر إليه من جهات ثلاث :

أ/ جهة فعل الإنبناء (المنبني)

ب/ جهة فعل الإقامة (المبني)

ج/جهة فعل النظم (البنية)

و عليه فنحن إزاء ثلاثة مصطلحات (المنبني- المبنى- البنية) ، فأهلُ تحليل الخطاب قد ميزوا بين بنى نصية مختلفة ، نذكر منها :

1/ **البنى الصغرى :**

و هي البنى التفصيلية التي تتعلق بالألفاظ و الجمل الداخلية في تركيب نص ، و التي تشمل البنى الظاهرة ، و كذلك البنى المضمرة التي تحتاج

[1] / ينظر- جيرار جهامي و سميح دغيم و رفيق العجم- موسوعة مصطلحات الفكر النقدي العربي و الإسلامي المعاصر- ج1- ط1- مكتبة لبنان ناشرون- 2004- ص ص 378 و 380

إلى إظهارها لكي يكتمل لنا البناء الأصغر للنص.

2/**البنى الكبرى**[1] :

وهي البنى الإجمالية التي تستجمع مضمون النص و التي نستنبطها من البنى النصية التفصيلية بواسطة عمليات تختصرها مثل الحذف و الدمج و الجمع و التعميم.

3/ **البنى العليا :** وهي البنى الصورية التي تنتظم شكل النص في جملته

4/ **البنى الإلتحامية :** و هي مجموع علاقات التوالي التي تربط بين عناصر البنية الظاهرة للنص و التي تحمل الناظر في النص على تأويل (interpretation)[2]،هذه العناصر بإرجاع بعضها إلى بعض في سياق ما تقدم منها أو ما تأخر و من العلاقات التي تورث الإلتحام للنص : الوصل و الإبدال و الحذف و التكرير.

5/**البنى الإلتئامية :** وهي مجموع علاقات التوالي التي تربط بين عناصر الدلالية للنص من تصورات و أحكام معقولة و التي تحمل الناظر في النص على تقويم هذه العناصر بالإستناد إلى معرفته السابقة بالعالم و إلى ما اكتسبه من تجارب حياتية مخصوصة.

---

[1] ينظر- جيرارجهامي- موسوعة مصطلحات الفكر النقدي العربي و الإسلامي المعاصر- ص 372 و ما بعدها

[2] /ينظر-بابا أحمد رضا- دراسة لسانية صورية للوحدات اللسانية الدالة- ضمير المتكلم نموذجا- مذكرة ماجستير- مخطوط- جامعة أبي بكر بلقايد- تلمسان- 2006- ص113

6/**البنى التصنيعية :** و هي الصور البيانية أو الأشكال الأدبية بوصفها بنى متداخلة في النص مع البنى الفكرية فضلا عن تداخلها مع البنى المعجمية و النحوية ، إذ لا مجال لانفكاك المضمون الفكري عن الصورة البلاغية.

7/**البنى التناصية :** و هي مجموع العلاقات التي يدخل فيها النص المنظور فيه مع النصوص الأخرى ، سواء منها التعالقات الصريحة التي تأتي في صورة استشهادات أو انتحالات مختلفة أو التعالقات الضمنية التي تأتي في صورة استمدادات و تقابلات متنوعة . و هناك البنى الإسنادية و الإخبارية[1]

هذا استقراء (induction) لمعظم أنواع البنى النصية ،و إن كنا قد وقعنا على أنواع أخرى مثل البنية الإجتماعية (structure sociale) و البنية السفلى (infrastructure) و البنية الشكلية (formelle) و البنية الصوتية (sonore) و البنية العليا (superstructure) و البنية المقطعية (syllabique) و البنية اللغوية (linguistique)[2].

أما أحمد حساني[3]، فإنه يرى أن البنية على ثلاثة أنواع :

أ/ البنية الصوتية ب/ البنية الدلالية ج/ البنية التركيبية (*)

---

1 / ينظر- جيرار جهامي- موسوعة الفكر النقدي- ص ص 376 و 377

2 / ينظر- محمد رشاد الحمزاوي- المصطلحات اللغوية الحديثة- ص ص 29و30

3 /ينظر أحمد حساني- مباحث في اللسانيات- ط1- ديوان المطبوعات الجامعية- الجزائر- 1999-ص ص 13 و 14

(*) سنتعرض لمفاهيم هذه المصطلحات في معرض حديثنا عن المقاطع الصوتية ، في ثنايا الفصل الأول من بحثنا

وفي ختام تحليلنا ، يكمن حوصلة ما ورد آنفا حول البنية- المصطلح و المفهوم – بأنها (حيلة عقلية أو نشاط ذهني يهدف إلى إدراج الأشياء في نظم مفهومة ، معقولة ، واضحة التركيب)[1].

وقد استخدم جذرها أكثر من عشرين مرة في القرآن الكريم و بصور مختلفة ، لم ترد فيما بينها لفظة (بنية) بمعناها المتناول[2].

كقوله تعالى : (أأنْتُمْ أشَدُّ خَلْقًا أمِ السماءُ بَنَيها)[3]،و قوله أيضا :(و السماءِ وما بَنَيهَا)[4]، و قد استعملها قدامة بن جعفر- لما تحدث عن شعر الملك الضليل و التخليع و التصريع)[5].

و البنية توحي با (الترابط المحكم القائم بين أجزاء اللغة الواحدة ، بحيث تنتظم كل أشكال هذه اللغة و صورها سواء في تركيب الأصوات و تركيب الجمل ، فلا يمكن دراسة لفظ في نظام معجمي إلا بعد دراسة بنية اللغة التي ينتسب إليها هذا النظام المعجمي..)[6].

---

[1] / صلاح فضل-نظرية البنائية في النقد الأدبي- ط 3 –دار الآفاق الجديدة- بيروت- لبنان- 1985-ص ص 23 و 24

[2] / ينظر محمود عسران-البنية الإيقاعية في شعر البحتري- ط 1- مكتبة بستان المعرفة-الإسكندرية- مصر-2006- - ص 18 و يقارن ب(مجمع اللغة العربية- معجم ألفاظ القرآن الكريم- مج 1- ط2- الهيئة المصرية العامة للتأليف- 1970- ص ص 132 و 133

[3] / القرآن الكريم- سورة النازعات- الآية 27

[4] / القرآن الكريم- سورة الشمس- الآية 5- وورد جذرها في السور التالية : التوبة ، الآية110 و النبأ ن الآية 12 وق ، الآية6 ، و الذاريات ، الآية 47 و الصف، الآية4 و الكهف ، الآية 21 و الصافات الآية 97 و الزمر الآية 20..........

[5] /ينظر محمود عسران- البنية الإيقاعية في شعر شوقي- ص 21

[6] /جيرار جهامي- موسوعة مصطلحات الفكر النقدي العربي و الإسلامي المعاصر- ص 378

ثانيا : مفهوم الإيقاع (RHYTHM-RYTHME)

أ/ مفهوم الإيقاع (لغة) :

من وقع ، و (الواو و القاف و العين أصل واحد يرجع إليه فروعه يدل سقوط شيئ ، يقال وقع الشيئ وقوعا ، فهو واقع ، و الواقعة القيامة و منه التوقيع ، و هو أثر الدبر بظهر البعير ومنه التوقيع ، ما يلحق بالكتاب بعد الفراغ منه)[1].

و من الجذر، وقع ، إيقاعا ، و الإيقاع (من إيقاع الألحان و الغناء ، وهو يوقع الألحان و يبنيها ،وسمى الخليل – رحمه الله- كتابا من كتبه في ذلك المعنى : كتاب الإيقاع)[2].

و مصطلح (RHYTHM) يعني (طريقة حدوث الأصوات أو الإهتزازات، و في الرقص و الموسيقى ، في أزمنة منتظمة)[3].

ومنه إيقاعيٌّ (RHYTMIC) ، و بإيقاع (RHYTMICALLY).

ب/مفهوم الإيقاع اصطلاحا :

[1] / أحمد بن فارس- معجم مقاييس اللغة- ج2- ص 642 ، و ينظر أيضا- الخليل بن أحمد الفراهيدي – كتاب العين-ج4- ص392 وينظر أيضا-الرازي- مختار الصحاح- ص 732- و ينظر أيضا- الزمخشري- أساس البلاغة- ص 686 ،

[2] / ابن منظور- لسان العرب- مج 15- ص 263

3/ long man dictionary- p 952 –rhythm the quality of happening of sounds or movements in speech- dancing at regular periods of time[3]

إنّ الإيقاع من أميز المصطلحات عسرا على الضبط و التحديد ، و لا جرم إن كان الدارسون و النقاد في الشعرية العربية و الغربية- على حد سواء- قد اختلفوا في تقديم مفهوم ثابت للإيقاع ، ليت شعري و أنَّى يكون ذلك و التغير و التحول من أهم مميزات الإيقاع.

فمصطلح (RHYTHM-) ، مشتق أصلا من اليونانية بمعنى الجريان و التدفق ، ويوحي بالتواتر المتتابع بين حالتي الصوت و الصمت أو الحركة و السكون.

و الإيقاع – فضلا عن هذا- قدر مشترك بين جلّ الفنون و إن كان يبدو شاخصا ، ماثلا في الموسيقى و الشعر و الرقص.

لذلك عدّ الإيقاع (خاصية جوهرية في الشعر و ليس مفروضا عليه من الخارج)[1] ، بيد أنّ النثر هو الآخر يتميز بإيقاعه- و إن كان أقل بروزا- مستعيرا بعض خصائص الشعر ، متشحا بها ، فيسمى إيقاع النثر . (PROSE RHYTHM)

و الإيقاع الشعري – في القصيدة العمودية- لا يولد دفعة واحدة ، بل

بل (يتكون على شكل موجات تبدأ و تصل قمتها ،ثم تهدأ كل موجة تتكامل

[1] / سيد البحراوي- العروض و إيقاع الشعر العربي- محاولة لإنتاج معرفة علمية- د ط- الهيئة المصرية العامة للكتاب- 1993-ص 109

قبل أن تبدأ أخرى ، حتى يتم الشطر الأول ، و بتمامه يتكون لدى المتلقي ما يمكن أن يسمى الصورة الموجية للكتلة الوزنية ، ثم يأتي الشطر الثاني.... و هكذا يرتاح المتلقي لكون الشطرين متحديْ الإيقاع ، و يشكلان بيتا شعريا واحدا له الطبيعة الإيقاعية)[1].

ج / مستويات الإيقاع :

كنّا قد أكدنا في تناولنا لعنصر – مفهوم الإيقاع- على أن هذا الأخير قدر مشترك بين جميع الفنون ، بيد أننا نعود لنؤكد أن الإيقاع ، واقع على ضربين أو مستويين :

أ/ إيقاع الحياة اليومية : و يتسم بالتكرار و الرتابة

ب/ إيقاع فني : يتم على مستوى التركيب الذهني ، و على مستوى التركيب الوجداني ، و يمكننا أن نطلق عليه الإيقاع المصفى ، أو إيقاع اللوحة الفنية ، و يقع- على العموم- على شكلين من التوازن : التوازن بين الصورة و الإيقاع ، وهنا تكمن الكتابة الفنية الأصلية ، بحيث أن الإيقاع يرافق الصورة الفنية منذ ولادتها حتى الإنطفاء ، ولادتهما واحدة و موتهما واحد.

د/ أنماط الإيقاع الشعري :

[1] / كمال أبو ديب- في البنية الإيقاعية للشعر العربي- نحو بديل جذري لعروض الخليل- ط2- دار العلم للملايين- بيروت-لبنان- 1981- ص 245

لقد شغل الإيقاع فكر علماء الشعرية العربية- قديما و حديثا- و لا أدل على ذلك من أن عالما كالخليل بن أحمد الفراهيدي ،يكتب كتابا مستقلا فريدا في بابه ، سامقا في شأوه، سماه (كتاب الإيقاع) ، و إن كان قد ضاع في جملة ما ضاع من درر الكتب التراثية النفيسة ، و تلافيا للوقوع في مزالق الإختلاف ، يمكننا حصر أنماط الإيقاع في :

أ/ الإيقاع الخارجي :

و يمكن حصره في الأوزان العروضية (و الوزن محدد...و بثبات الأول و انحصاره لحق بلغة العقل و مدلولاته)[1]، و في اعتقادنا ، و مهما قيل في شأن الأوزان الشعرية من رتابة و نمطية و (انحصار كمية النفس في عدد التفعيلات)[2]، فإنه - و بلا ريب- (كل وزن قائم لا محالة على إيقاع)[3]. ويتشخص هذا النوع من الإيقاع- متجليا- في البحور الشعرية المكونة من مجموع التفعيلات ، فضلا عن القافية ، وحرف الروي ، الذي يعد آخر ما يقف عليه المتلفظ للبيت الشعري ، و تهدأ لديه و تيرة الإيقاع إلا أن يتسم البيت بعلاقة معنوية مع ما يليه ، فيضطر المتلفظ بمواكبة هذا التعاقد المعنوي ،بتمديد النفَس ، و هو ما يسمى بالتضمين ، و قد ألحق

---

[1] / العربي عميش- خصائص الإيقاع الشعري- بحث في الكشف عن آليات تركيب لغة الشعر- ط1- دار الأديب- وهران- الجزائر- 2005- ص 58

[2] / المرجع نفسه- ص 59

[3] / المرجع نفسه- الصفحة نفسها

بعيوب القافية.

ب/ الإيقاع الداخلي :

ذهبنا آنفا إلى التأكيد على أنّ الإيقاع الخارجي أو الوزن محدود ، ثابت إلى حد ما ، بيد أن الإيقاع الداخلي (لا متناه...متناسخ متماه ، تتجاذب أطرافه لغير غاية ، و هو مستملي البواطن)[1]، لا يكاد يثبت على صفة فهو (فجائي)[2]، و لا يمكن حصره و تنميطه لأنه (الجانب الأكثر تفلتا)[3] و إن كنا في وضع المفاضلة ، ملنا إلى القول : (إنّ الإيقاع سابق للوزن مشتمل عليه)[4] ، و ربما لا نجانب الصواب إذ نعتنا الإيقاع بأنه (أوسع دلالة شعرية)[5] من الوزن.

و/ مكونات الإيقاع الداخلي :

يتجسد الإيقاع الداخلي للشعر ،بما يحمله الشاعر عمله الأدبي من أنساق لغوية ، وبنى صوتية و أسلوبية ، و يمكن ذكر بعض المكونات التالية:

1/ التكرار : (REPETITION) : و الأصل فيه (الإتيان بالشيئ مرة بعد مرة)[6]

---

[1] / العربي عميش- خصائص الإيقاع الشعري- ص 58
[2] / المرجع نفسه- الصفحة نفسها
[3] / المرجع نفسه- الصفحة نفسها
[4] / المرجع نفسه- ص- 59
[5] /المرجع نفسه- الصفحة نفسها
[6] / علي بن محمد الشريف الجرجاني- كتاب التعريفات- ص63

و التكرار (الإتيان بعناصر متماثلة في مواضع مختلفة من العمل الفني)[1]

و قد يذهب البعض إلى اعتبار التكرار (أساس الإيقاع بجميع صوره)[2]،

بيد أنّ التكرار ، كظاهرة أسلوبية وصوتية ، إن بالغ الشاعر في توظيفه

و الإعتماد عليه في توليد الصور الشعرية ، مال إلى التنميط و أضحى إلى

الرتابة أقرب.

2/ الجرس (TIMBRE- BRUIT) :

والجِرْسُ هو (أثرٌ سمعيٌّ غير ذي ذبذبة مستمرة مطردة كالنقرة على

الخشب أو الطبلة ، و هو الظاهرة الصوتية التي تميز بين الأصوات

الموسيقية بعضها عن بعض)[3].

و يُنْعَتُ المرءُ بصوته ذي الجِرس الجَلِي (VOIX TIMBREE).

وهناك مكونات أخرى[4]، مثل السجع و الترصيع و التصريع و التعاقب

و الموازنة ، وتعمل هذه المكونات في شبكة متضافرة لتخريج البنية

الإيقاعية للعمل الشعري.

---

[1] / مجدي وهبة- كامل المهندس- معجم المصطلحات العربية في اللغة و الأدب- ط2- مكتبة لبنان- 1984- ص 117
[2] / المرجع نفسه- الصفحة نفسها
[3] / محمد رشاد حمزاوي- المصطلحات اللغوية الحديثة- ص 34
[4] / ينظر عبد القادر شارف- البنية الصوتية و دلالتها في إلياذة الجزائر- مذكرة ماجستير- مخطوط- جامعة السانيا- وهران- الجزائر- 2001- ص ص 13 و 16

ومن ناحية أخرى فقد حدد- الدكتور ساسين عساف[1]- مصادر أخرى تغذي الإيقاع الشعري و تقويه و منها : الإيقاع الناتج عن تواتر الأفعال و عن تواتر الأسماء ، و الصفات ، وعن التضمين.

و في ختام تحليلنا للإيقاع ، من حيث أنه (روح يسري في جسد النص)[2] نورد بعض الشواهد الشعرية ، التي وظف فيها أبو القاسم الشابي ، لفظة إيقاع بمختلف اشتقاقاتها :

قال أبو القاسم الشابي :

1/ يَا شعرُ ، يا وحيَ الوُجُو ** دِ الحيِّ ، يا لغة المَلايكْ[3]

2/غَرِّدْ ، فَأيامِي أنا ** تبْكِي على **إيقاع** نَايكْ[4]

وقال أيضا :

1/ كُلَّما أبْصرَتكِ عيناي تمْشي ** نَ بخطوٍ **مُوَقَّع** كالنشيدِ[5]

2/ كلُّ شيئٍ **مُوقعٌ** فيكِ ، حَتَّى ** لَفتةُ الجِيدِ ، و اهتزَازُ النُّهُودِ[6]

فلفظة (إيقاع) ، وظفها الشاعر بمعنى اللحن و النوتة الموسيقية و(مُوَقع) بمعنى منتظم و منسق.

---

[1] /ينظر- ساسين عساف- دراسات تطبيقية في الفكر النقدي الأدبي- محورها الرؤية و الرؤيا- ط1- دار الفكر اللبناني-بيروت- لبنان-1991-ص ص 137 - 138

[2] /أحمد بناني- المصطلح النقدي عندعبد الملك مرتاض- مقاربة منهجية-مذكرة ماجستير- مخطوط-جامعة سعد دحلب- البليدة- الجزائر- 2007- ص 114

[3] / أبو القاسم الشابي- أغاني الحياة- قصيدة- يا شعر- البيت 35- ص 17

[4] / المرجع نفسه- القصيدة نفسها- البيت 36- الصفحة نفسها

[5] / المرجع نفسه- قصيدة –صلوات في هيكل الحب- البيت 15- ص 61

[6] / المرجع نفسه- القصيدة نفسها- الصفحة نفسها


الفَصْلُ الأوَّل

الأشكال الصوتية في شعر الشابي و أبعادها الدلالية

- المقاطع الصوتية
- النبر
- التنغيم
- التزمين

فاتحة للفصل الأول :

بعد أن بسطنا لمذكرتنا، الأرضية الخصبة ،من خلال ما تضمنه المدخل من مفاهيم و مقاربات ، سنعرض في الفصل الأول، لأهم الأشكال الصوتية في شعر أبي القاسم الشابي ،من حيث المقاطع الصوتية ، و قد عولنا على التشديد على الظاهرة المائزة في بنية المقاطع الصوتية ، فكانت المدود و ما تحمله من دلالات و إيحاءات ،محط اهتمامنا و صلب دراستنا.

ثم نتناول أشكالا صوتية تلفيظية ،مثل النبر الذي يؤدي إلى بروز أصوات على حساب أخرى ،فالمقطع المنبور أوضح في السمع من غيره ،و أدعى للإهتمام و أكثر قدرة على فرض دلالة معينة.

و نتبعه بالتنغيم الذي يحمل طابعا تلفيظيا أيضا ، و يتبع درجة علو الصوت أو انخفاضه ، و هذا العلو و الانخفاض في الأداء الصوتي ، يترتب عنه ، تباين في الدلالات ، لهذا كان لزاما علينا التعويل على قراءات عظام الشعراء العرب ،في مثل محمود درويش و مفدي زكرياء ، على الأقل من باب الإستئناس.

ونختتم الفصل الأول بظاهرة التزمين ، و التي تتواشج مع طبيعة المقاطع الصوتية و النبر و التنغيم ، فزمن التلفظ بأسلوب النداء أطول من التلفظ بالجمل الخبرية مثلا، لما فيه من مدٍّ.

أولا : المقاطع الصوتية SYLLABES

حريّ بنا أن نعرف مصطلح-المقطع- لغة و اصطلاحا- قبيل الشروع في تحديد أنواعه و من ثمّ حصر عينات بارزة في نماذج من شعر أبي القاسم الشابي،لنخلص بعيد ذلك لتبيان دلالتها و كشفها عن أغوار النفس الشاعرة.

أ/ مفهوم المقطع-لغة-

المقطع من قطع، يقطع ،قطعا، و مقطعا أي بتّ،و هو(يعرف مقاطع القرآن وهي وقوفه، وهذامقطع الرمل و منقطعه و مقطع الحديث و القصيدة، وفي أمعائه تقطيع: مغص و جاء بمقطعات من الشعر و بمقطوعة و قطعة وأقطعت الدجاجة :انقطع بيضها)[1]وقد تكون الطاء مشددة (قطّع الشيئ فتقطّع و شدّد للكثرة و تقطعوا أمرهم بينهم أي تقسموه و تقطيع الشعر وزنه بأجزاء العروض و التقاطع ضد التواصل و اقتطع من الشيئ قطعه)[2].

ب/ مفهوم المقطع اصطلاحا

في البدء لا يمكن –بأي حال من الأحوال-جحد حقيقة اختلاف اللغويين في تقديم تعريف دقيق لمصطلح-المقطع- و مردّ ذلك صعوبة الضبط بالدرجة الأولى و اختلاف مشارب و اتجاهات اللغويين في المحل الثاني(إذ يقرر مالمبرج و بروسناهان :أنّ من المذهل حقا أنّ أي طفل متكلم بأي لغة يستطيع أن يعدّ على أصابعه عدد المقاطع التي تتكون منها الكلمة أو الجملة على حين لم يفلح عالم من علماء الأصوات حتى الآن في أن يعرّفنا بماهية المقطع)[3].

1/الزمخشري- أساس البلاغة- ص 514.

[2] /عبد القادر الرازي- مختار الصحاح- ص ص 542 و543

3/ سعد عبد العزيز مصلوح – دراسة السمع و الكلام – صوتيات اللغة –من الإنتاج إلى الإدراك-– - ص 227

ورغم ما في القول من مبالغة،فإنه يعكس بحق واقع الهوة الجلية بين علماء الأصوات في شأن تحديد موضوعي لمفهوم المقطع،بيد أننا لا نعدّ هذا من باب المفارقة فالمقطع(وحدة صوتية أساسية يعرّفها علماء اللغة المحدثون من الناحية الوظيفية بأنها صوت لين يصاحبه صوت أو صوتان ساكنان بحيث يكون مظهرا لهما)[1].

و هو أيضا (كمية من الأصوات تحتوي على حركة واحدة يمكن الإبتداء بها و الوقوف عليها من وجهة نظر اللغة موضوع الدراسة)[2]، أو بعبارة أخرى فإنّ(المقطع الصوتي عبارة عن حركة قصيرة أو طويلة، مكتنفة بصوت أو أكثر من الأصوات الساكنة)[3].
وللمقاطع علاقة وطيدة بالأوزان الشعرية إذ هي (وحدات تركيبية أو أجزاء تحليلية يمكن أن يحلل الوزن على أساسها)[4].

لقد أكدّ أكثر من عالم لغوي على أهمية المقاطع و أدوارها الخطيرة الفاعلة في بناء العمل الشعري،و الإفصاح عن كنوزه الدلالية العميقة ،و لا غرو في ذلك، فالمقاطع(عليها تبنى في بعض الأحيان الأوزان الشعرية)[5]،وبما أنها(مجموعة من الأصوات المفردة تتألف من صوت طليق واحد معه صوت حبيس أو أكثر)[6]،صار بالإمكان أن تكون مؤشرا إيجابيا لمعرفة (نسيج الكلمة في لغة من اللغات)[7].

و مما يزيد في إيحائية وغنى المقاطع الصوتية،ذلك التناسق و التناغم فيما بينها لتخريج البنية الإيقاعية للقصيدة الشعرية إذ (لا مراء في أنّ للمقاطع المتناغمة مع بعضها البعض تأثيرا جدّ خطير على نفس المتلقي)[8]، فكل شاعر يحرص –كل الحرص-على تقديم عمله الشعري في أحسن صورة وأجود تخريج-بقصد أو بغير قصد- بغية التأثير في نفسية المتلقي و إحداث الهزة التي ترجّى –عادة- من كل عمل شعري، لا بل من كل ما هو فني.

[1] /مجدي وهبة – كامل المهندس – معجم المصطلحات العربية في اللغة و الأدب – ص 280
[2] /حسام البهنساوي –علم الأصوات– ط 1- مكتبة الثقافة الدينية- القاهرة- 2004- ص 148
[3] /محمود عسران – البنية الإيقاعية في شعر شوقي – ص 49
[4] /المرجع نفسه – الصفحة نفسها
[5] /إبراهيم أنيس-الأصوات اللغوية- ص 131
[6] /محمد مفتاح-تحليل الخطاب الشعري-استراتجية التناص- ط 3- المركز الثقافي العربي-الدار البيضاء- 1992- ص ص45و46
[7] /إبراهيم أنيس-الأصوات اللغوية- ص 131
[8] /محمود عسران- البنية الإيقاعية في شعر شوقي- ص 50

ج/ أنواع المقاطع :

كنّا قد أكدنا آنفا أنّ المقطع الصوتي ،عبارة عن حركة قصيرة أو طويلة مكتنفة بصوت أو أكثر من الأصوات الساكنة،إلاّ أنها تنقسم إلى عدة أنواع-قد تكثر أو تقل-حسب طبيعة كل لغة من اللغات-،و الذي يعنينا-في هذا المقام- مقاطع اللغة العربية والتي يمكن أن تتسم حسب مدة النطق بها إلى أنواع ثلاثة هي :

1/مقطع قصير: وهو عبارة عن حرف متحرك

2/مقطع متوسط: وهو عبارة عن حرف متحرك بعده ساكن ،وحرف متحرك يليه مد، وحرف متحرك يليه إشباع.

3/مقطع طويل : حرف متحرك بعده ساكنان و حرف مد يليه سكون.

إنّ المراجع التي تناولت دراسة أنواع المقاطع كثيرة و ربما تشابهت في معظم التفاصيل و اختلفت في أمور قليلة ، فالمقاطع الصوتية نوعان :

1/مقطع متحرك la syllabe ouverte:

وينتهي بصوت لين قصير أو طويل مفتوح

2/مقطع ساكن la syllabe fermee

و ينتهي بصوت ساكن[1] .

و في نفس الإتجاه يواصل الدكتور إبراهيم أنيس[2] حديثه عن أنواع المقاطع، فيرى أنّ أنواع النسيج في المقاطع العربية خمسة فقط :

1/صوت ساكن+ صوت لين قصير

← مقطع صوتي متحرك

2/صوت ساكن+ صوت لين طويل

3/صوت ساكن+ صوت لين طويل قصير+ صوت ساكن

4/صوت ساكن+ صوت لين قصير+ صوت ساكن

5/صوت ساكن+ صوت لين قصير+ صوتان ساكنان.

---

[1] /ينظر- إبراهيم أنيس-الأصوات اللغوية- ص 131 و ينظر أيضا-محمد رشاد الحمزاوي-المصطلحات اللغوية الحديثة- ص ص158و160

[2]/ ينظر المرجع نفسه – ص ص 134 و 135، وينظر أيضا – محمد مفتاح –تحليل الخطاب الشعري- ص 46 ،ينظر أيضا –حسام البهنساوي –الدراسات الصوتية عند علماء العرب و الدرس الصوتي الحديث- ط1-مكتبة زهراء الشرق- القاهرة-2005- ص 213 – ،و ينظر أيضا – محمود عسران – البنية الإيقاعية في شعر شوقي – ص 50

ويؤكد أنّ المقاطع الثلاثة الأولى هي الأشيع في اللغة العربية، أما النوعان الأخيران فيكونان في الوقف.
إضافة إلى أنواع المقاطع- كما حددها علماء اللغة و الأصوات- فإنه يمكن الحديث عن:

***المقطع العروضي**

الذي يتألف من حرفين ، أو من ثلاثة أحرف ، أو أربعة ، أو خمسة.ويقسم علماء العروض التفاعيل التي تتكوّن منها أوزان الشعر إلى مقاطع تختلف في عدد حروفها ،و حركاتها ، و سكناتها.و المقاطع العروضية أنواع:

1/**سبب خفيف**:يتألف من حرفين أولهما متحرك ، و ثانيهما ساكن، نحو- لَمْ-**(/0)**
2/**سبب ثقيل** :يتألف من حرفين متحركين ،نحو- لِمَ-**(//)**
3/**وتد مجموع**:يتألف من ثلاثة أحرف ،أولهما و ثانيها متحرك ،و الثالث ساكن، نحو- إلى-**(//0)**
4/وتد مفروق:يتألف من ثلاثة أحرف،أولها متحرك ،و ثانيها ساكن ، وثالثها متحرك، نحو- أيْنَ-**(/0/)**
5/**فاصلة صغرى:**تتألف من أربعة أحرف،الثلاثة الأولى منها متحركة ، والرابع ساكن ،نحو –جَمَعَا-**(///0)**، و هي سبب ثقيل + سبب خفيف
6/**فاصلة كبرى**:تتألف من خمسة أحرف ، الأربعة الأولى منها متحركة والخامس ساكن ،نحو –غَمَرَنَا-**(////0)**، و هي سبب ثقيل + وتد مجموع[1].

وبعد هذا الإستعراض الموجز للمقاطع الصوتية من حيث مفهومها و أنواعها و بعض أدوراها في بناء العمل الشعري،بات من الضروري الإنتقال إلى محاولة دراسة السمات الغالبة للمقاطع الصوتية في شعر أبي القاسم الشابي،و ذلك من خلال نماذج مختارة من ديوانه-أغاني الحياة- ويكون منهجنا في هذا الإختيار، تتبع الظاهرة اللافتة للإنتباه من خلال تكررها و عكسها للتجربة الشابية،إضافة إلى محاولة اختيار النماذج الشعرية لمختلف مراحل تطور التجربة الشعرية عند أبي القاسم الشابي.

[1] /إميل بديع يعقوب-المعجم المفضل في علم العروض و القافية و فنون الشعر – ط 1 – دار الكتب العلمية – بيروت- لبنان- 1991 ص ص 424 و 425

دراسة تطبيقية للمقاطع الصوتية من خلال نماذج شعرية

بدا لنا مناسبا التركيز على ظاهرة صوتية متفشية في طبيعة المقاطع المكونة للبناء الشعري في التجربة الشابية ، محاولين تقديم قراءة دلالية،إيقاعية لها،من خلال نماذج من ديوانه-أغاني الحياة-و هذا الإختيار هو هدف إجرائي، يمكن للدارس فيما بعد أن يعثر على نماذج أخرى مضاهية.

أبو القاسم الشابي شاعر(متقد العاطفة يشتعل بها همّا)[1]،ولا غرو في ذلك حيث (كانت العواطف عنده مرضا ناهشا)[2]،حيث يقول:

1-سئمتُ الحياةَ و ما في الحياةِ ** و مَا إن تجاوزتُ فجرَ الشبابْ[3]
2-سئمتُ الليالي ، وأوجاعَها ** و ما شعشعتْ من رحيقٍ بصابْ[4]
3-فحطمتُ كأسي و ألقيتُها * * بوادي الأسَى وجحيمِ العذابْ[5]
4- فأنّتْ و قد غمرتْها الدموعُ ** وقرّتْ ، و قد فاضَ منها الحَبابْ[6]
5- و ألقَى عليهَا الأسَى ثوبَهُ ** و أقبَرَهَا الصَّمْتُ و الإكتئابْ [7]

عنوان القصيدة (السآمة) من بحر(المتقارب) الذي كان أبو القاسم الشابي مولعا بإيقاعه القائم على التكرار التفعيلي (فعولن) ، ولا شك في أنّ أبا القاسم الشابي من الشعراء الذين يجيدون اختيار عناوين قصائدهم ، فتكون مفاتيح أولية للولوج لعوالم الأثر الأدبي ونعني القصيدة، و قد يخالفنا- في هذا الأمر- كثير من الدارسين و الباحثين ،فيعتبرون عدم تقييد القصيدة بعنوان من المبدع، يفتح فضاءً من التأويلات التي تساعد على تفاعل المتلقي مع الأثر الأدبي-لا سيما إن كان شعرا-.

و السآمة توحي بمعاني الضجر والملل[8] و الشعور بالفتور،فكان الفعل(سئمتُ)

---

[1] /أبو القاسم الشابي-أغاني الحياة-تحقيق- إميل أ.كبا-مج 1- ط 1- دار الجيل- بيروت- لبنان-1997- ص 8
[2] / نازك الملائكة-قضايا الشعر المعاصر- دط- دار الآداب- بيروت- لبنان- دت - ص 277
[3] / أبو القاسم الشابي –أغاني الحياة-تح- أحمد حسن بسج-قصيدة –السآمة-(19مارس1927)-البيت الأول- ص 27
[4] / المرجع نفسه-القصيدة نفسها-البيت الثاني-الصفحة نفسها
[5] /المرجع نفسه –القصيدة نفسها –البيت الثالث –الصفحة نفسها
[6] /المرجع نفسه –القصيدة نفسها –البيت الرابع –ص 28
[7] / المرجع نفسه –القصيدة نفسها –البيت الخامس –الصفحة نفسها
[8] /ينظر- الرازي- مختار الصحاح- ص 280

المكرر في مستهل البيت الأول والثاني،اللفظة الإرتكازية، التي أنيطت بنقل ما يعتلج في أعماق الشاعر.وليزيدها الشاعر عمقا وإيحاء أتبعها بجملة من المدود المتتابعة،و التي من شأنها تبئير هذا الشعور المتنامي بالضياع و الضجر. ويمكن تمثيل ما ذهبنا إليه في:

سئمت+ الحياة + ما+ الحياة --------- ما + تجاوزت + الشباب
سئمت + الليالي+ أوجاعها---------- ما + بصاب
--------ألقيتها ---------- بوادي + العذاب
غمرتها---- ---------- فاض+ منها + الحباب
عليها---------- --------- أقبرها + الإكتئاب

ففي البيت الأول ،تضاف دلالة (سئمتُ) إلى ثلاثة مدود في صدر البيت (يا+ما+يا)و ثلاثة أخرى في العجز (ما +جا +با) ،والمدود تستغرق زمنا أطول في التلفظ و النطق وبالتالي مزيدا من المعاناة التي لا تزول بل تطول.
و مادامت المدود تؤدي –في الغالب-هذا الدور فإنّ الإيقاع في ظلها يكون متراخيا بطيئا- إلى حدّ ما- كتراخي و دوام المكابدة و المعاناة، فزمن التعاسة طويل و زمن السرور وجيز كما يقرره علماء النفس.

وفي البيت الثاني، تظل لفظة(سئمتُ)متصدرة النسق اللغوي، محاولة إثبات ديمومة هذه الحال التعسة،ويزيد الشاعر من شحنها و توتيرها بإضافة المدود ففي صدر البيت الثاني مدّان (يا+ جا) و في العجز مدّان أيضا (ما+صا) . ويمكن ملاحظة هذا التوازن في توظيف المدود[1]، حيث كانت في البيت الأول ستة موزعة على الصدر و العجز و تناقصت في البيت الثاني إلى أربعة بنفس التوزيع، ويبدو لنا الأمر طبيعيا، فكأنّ الشاعر قال كل شيئ في البيت الأول.
واعتبارا من البيت الثالث تختفي صيغة (سئمتُ) لتبقى المدود وحدها تؤدي وظيفتها الصوتية المقطعية ،فلا يكاد يخبو مد حتى يفاجئك آخر، وتظل القصيدة على هذه الوتيرة الصوتية حتى النهاية.

[1] /ينظر- حسن ناظم- البنى الأسلوبية(دراسة في أنشودة المطر للسياب) – ط 1 -المركز الثقافي العربي-الدار البيضاء-المغرب—— 2002-الفصل الأول من ص 85 إلى142

إنّ توالي المدود وتقاربها يوحي –بلا ريب-بفداحة المعاناة التي كان الشاعر يرزح تحت وطأتها.
و إذْ نحن انتقلنا إلى كلمات القافية و جدناها (الشباب،بصاب ،العذاب ،الحباب ، الإكتئاب)فهي الأخرى لا تخلو من مد ، وكأنها جاءت لتكوّن ضفيرة صوتية تكرس ظاهرة المدود في هذه التجربة الشعرية و زادها حرف الروي الساكن (الباء الساكنة)تعميقا لتغلغل هذا الشعور باليأس في عمق نفسية الشاعر.

فلو نحن شرّحنا كلمة (العذاب)،لوجدناها مكونة من الأصوات التالية: العين (حرف مجهور)[1]ومن شأن العين (أن تحصر النفس)[2] ، حيث تتسم ب(النصاعة)[3]،ثمّ الذال(حرف مجهور)[4] ، ثم الباء(حرف مجهور)[5]أيضا،كل هذه الصفات، لا سيما الجهر الذي يستدعي اهتزاز الوترين الصوتين،وبذل مجهود أكبر أثناء التلفظ أو النطق، من شأنها أن تجعل من معنى كلمة (العذاب) حارا حتى وهي خارج السياق، ،ولما وقعت في تلك المواشجة الصوتية بين المدود المتلاحقة ازدادت حرارةً.

و فضلا عن هذا ،لا بد أن نلاحظ تلك المسافة الزمنية بين نطق (الذال) و(الباء)،في كلمة (العذاب) و هي في سياق البيت،وسبب هذا الطول الزمني النطقي التلفظي هو المد، و هذه الهوة النطقية هي نفسها الأنّات المنقذفة من التجربة الشابيّة في هذه القصيدة-على الأقل- .

من المفيد أن نذكر أنّ هذه الزفرات لم تعرف طريقها للفناء ، بل على العكس من ذلك تماما،ظلت تراوح مكانها في أغوار نفس الشاعر بدليل توظيف قافية الباء الساكنة(ليدل به على الأنين المكتوم)[6].

ونحن لا نقصد بكلامنا هذا أنّ للأصوات دلالة ثابتة ،تتسم بالمعيارية، بل نحن نعتبر (الصوت مادة خام يمكن تطويعها لأغراض متنوعة حسبما تأتي به قريحة الشاعر وموهبته)[7].

---

[1] /ابن جني – سر صناعة الإعراب-ج1 – ص 229
[2] /المرجع نفسه – ص 241
[3] /المرجع نفسه –ص 242
[4] /المرجع نفسه – ص189
[5] /المرجع نفسه- ص 119
[6] /محمد صالح الضالع –الأسلوبية الصوتية- ط 1 - دار غريب-القاهرة- -2002- ص29
[7] /المرجع نفسه-ص 30

ويمكن لنا الآن أن نجسد ما ذهبنا إليه في هذا الجدول الإحصائي التوضيحي:

القصيدة	البيت	عدد الكلمات	الممدودة	النسبة	الملاحظة	المدة الزمنية
السآمة	الأول	10	06	%60	المد بالألف	طويلة
19مارس	الثاني	08	05	%55	المد بالالف	طويلة
1927	الثالث	07	05	%70	الألف والياء	طويلة
أغاني الحياة	الرابع	09	05	%45	الألف والواو	طويلة
ص 27	الخامس	07	05	%70	المد بالألف	طويلة

بقراءة متأنية للجدول نستنتج:

1/إكتساح ظاهرة المدود بنية الأبيات الشعرية على مستوى المقاطع الصوتية
2/إرتفاع نسبة المدود بالألف ،قياسا على ما ورد بالواو و الياء.
3/نتج عن ذلك طول مدة التلفظ و النطق خصوصا بين الحرفين الذين يفصلهما مد في بنية الكلمة الواحدة.
4/تراخي وتيرة الإيقاع،ناجم عن مد الصوت ،تماشيا مع ظاهرة المدود من الناحية الصوتية.

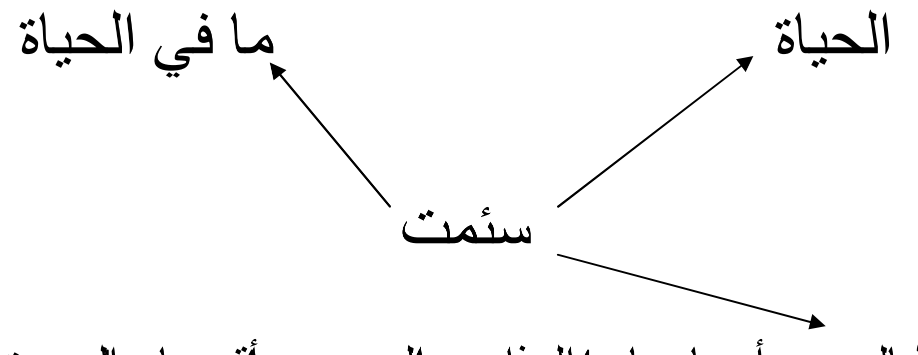
بقيَ لنا أن نتحدث - في الختام - عن واقع بحر المتقارب في ظل هذه المدود المتلاحقة المتعانقة ،فالمتقارب(سماه الخليل متقاربا لتقارب أجزائه لأنها خماسية كلها يشبه بعضها بعضا)[1]وهو بحر(رتيب الإيقاع ،لأنه مبني على تفعيلة واحدة(فعولن)،لكنه متدفق سريع نظرا إلى قصر هذه التفعيلات)[2]وهو من حيث (سرعته الإفتراضية يحتل الترتيب الثالث بين الأوزان)[3]ويحتل في شعر أبي القاسم الشابي (الدرجة الرابعة من التواتر)[4]،إلاّ أنّه طبع في الأبيات المحللة بالبطئ و التراخي و الإستغراق من الناحية الصوتية و الإيقاعية ،مما لا يترك مجالا للشك –على حدّ زعمنا- أنّ الصفات و الخصائص التي أنيطت بالبحور الشعرية لتنمطها، يمكن للتجربة الشعرية أن تنفذ و تتملص منها و من معياريتها في حدود ما تتيح بنية البحر أو الوزن أصلا، أي أنّ هناك ثمة مرونة و طواعية

[1] /ابن رشيق- العمدة في صناعة الشعر و نقده- ج1- تحقيق- النبوي عبد الواحد شعلان- - ط 1- مكتبة الخانجي-القاهرة- - 2000- ص221
[2] /إميل بديع يعقوب- المعجم المفضل في علم العروض و القافية وفنون الشعر- ص 124
[3] /سيد البحراوي-العروض و إيقاع الشعر العربي- ص 39
[4] /الطاهر الهمامي- كيف نعتبر الشابي مجددا- ط 1 - الدار التونسية للنشر- 1972- ص 50

في البحور الشعرية على وجه العموم وحنكة و فطنة الشاعر هي التي تستغل هذه الإمكانات المتاحة.

***خطاطة في الإنتقال من العام إلى الخاص**

إرتأينا أن نزود التحليل السابق للأبيات الشعرية من قصيدة (السآمة)،بخطاطة ، تبين وجهة نظرنا في تلاحق المقاطع الصوتية المستغرقة في الزمن و تناسل المعاني من العام إلى الخاص :



الليالي ← أوجاعها ⇦ العذاب ⇦ الدموع ⇦ قبرها ⇦ الصمت ⇦ الإكتئاب.

حيث نلاحظ أنّ هناك ثمة انسجاما بين المقاطع الصوتية و بين توليد المعاني التي يربط بينها جميعا بخيط فني الفعل(سئمت)،فتتناسل المعاني من هذا المحرك و الوقود، الذي يضخ فيها الحياة وينشط دورتها الدموية. ففي البداية يشمل (سئمتُ) الحياة برمتها وهو أمر عام و شامل فيه المعنوي و المادي،ثم يتخصص قليلا فيصير (ما في الحياة)،و من هذه اللحظة، تتناسل المعاني متدفقة ، تمتدُّ و تؤوبُ إلى محركها (سئمتُ) حتى يلفهَا المصير.

إنّ الفعل (سئمتُ)كان يزرع الحياة في تلك الألفاظ عن طريق تلاحق المدود وامتداد الزمن ولا غرو فإنّ (اللغة العربية لغة كمية و ذلك للدور المهم الذي تلعبه حروف المد في تغيير المعنى و تنويع الإيقاع و إثرائه)[1].

[1] /محمود عسران - البنية الإيقاعية في شعر شوقي- ص 50

نموذج شعري ثان للتحليل

قال أبو القاسم الشابي (من مجزوء الخفيف) :

أسْكني يا جراحْ *** واسْكتي يا شجونْ[1]
ماتَ عهدُ النواحْ *** وزمانُ الجنونْ [2]
و أطلّ الصباحْ *** من وراءِ القرونْ [3]

كنّا من قبل قد حددنا دراسة ظاهرة المدود للبنية المقطعية الصوتية في شعر أبي القاسم الشابي كهدف يتوخى تحقيقه،وهذه الأبيات الثلاثة الأولى من قصيدة (الصباح الجديد)، من مجزوء الخفيف،و يمكن حصر مدودها في هذا الجدول :

القصيدة	البيت	عدد الكلمات	المدود	النسبة	الملاحظة	المدة الزمنية
الصباح الجديد	الأول	06	04	80 %	بالألف و الواو	متوسطة
09أبريل1933	الثاني	05	04	%90	بالواو والالف	متوسطة
أغاني الحياة150	الثالث	05	03	%80	بالألف والواو	متوسطة

من خلال استنطاق هذا الجدول الإحصائي ،والذي شرّحنا فيه ثلاثة أبيات متلاحقة من قصيدة (الصباح الجديد)،يتبين- وبشكل لا يدع مجالا للشك- وفرة المقاطع الصوتية القائمة على أساس المدود،بل تلاحقها في شبكة صوتية متضافرة العناصر،فكل مدّ يمهد الأرضية الصوتية للمدّ الذي يليه،وكأنها تستدعي بعضها البعض، لتخريج البنية الصوتية و الإيقاعية و الدلالية للقصيدة و لم يمنعها استعمال الشاعر لمجزوء الخفيف ،أوالمتدارك-على حد تعبيرالطاهر الهمامي-[4]، والذي عدّ القصيدة من الشكل السابع للموشحات في الإستعمال الشابيّ لهذا الفن.،لم يمنعها كل هذا من البروز و المشاركة في ترجمة تلاطم الجراح و العذبات على كاهل أبي القاسم الشابي.

---

[1]/أبو القاسم الشابي-أغاني الحياة- قصيدة (الصباح الجديد)البيت الأول ص 150
[2] /المرجع نفسه- القصيدة نفسها –البيت الثاني- الصفحة نفسها
[3] /المرجع نفسه-القصيدة نفسها-البيت الثالث- الصفحة نفسها
[4] /ينظر الطاهر الهمامي-كيف نعتبر الشابي مجددا- ص 88

فانظر كيف تتواشج [1] كلمات الصدور في الأبيات الثلاثة و كأنها من رحم صوتي واحد (جراحْ--النواحْ--الصباحْ)،مختتمة بصوت الحاء وهو(حرف مهموس)[2].
و قد سبق بحرف مد،يعمق الهوة بينه و بين الحرف الذي قبله، وكل الدلالة ومعنى المعنى كامن في تلك المسافة الزمنية التلفظية ، و أنظر حرف النداء (يا) كيف يزيد من توتر و تهييج كلمة (جراح) المتوترة أصلا ،فيأسرها مدّان:المد الذي في حرف النداء (يا) والمد الذي فيها هي (جراح).

و لايبرح الشاعر هذه الخصيصة العلائقية الصوتية في أعجاز الأبيات الثلاثة فأنظر إلى تواشج (شجون—الجنون—القرون) ، مختتما إياها بصوت النون، وهو (حرف مجهور أغنّ)[3]وصفة الغنة (التي في النون كاللين الذي في حروف اللين)[4]، ويحتل الريادة بين سائر الأصوات في البيت الثاني ،متكررا ثلاث مرات متعاقبة في (النواح—زمان—الجنون)،للتعبير (عن آلام)[5] طالما تجرع أبو القاسم الشابي إحنها ومحنها و استخدامه (للمد الطويل قبل النون)[6]يوحي بعمق تلك الآهات و الأنات التي طبعت حياة أبي القاسم الشابي ،خصوصا بعد وفاة والده[7].

---

[1] /ينظر حسن ناظم-البنى الأسلوبية- ص ص 92 و93
[2]/ابن جني- سر صناعة الإعراب- ج-1 - ص 179
[3] /المرجع نفسه- ج 2- ص 435
[4] /المرجع نفسه – ص 438
[5]/محمد صالح الضالع-الأسلوبية الصوتية- ص 29
[6] /المرجع نفسه- الصفحة نفسها
[7]/ينظر-أبو القاسم محمد كرو-الشابي حياته و آثاره- ط 5- دار مكتبة الحياة-بيروت-لبنان- 1971- ص 29 و كان ذلك في الثامن من سبيمبر 1929 و هو في الخمسين من عمره

نموذج شعري ثالث للتحليل

قال أبو القاسم الشابي (من الخفيف) :

يا إلهَ الوجودِ! هذي جراحُ **في فؤادي، تشكو إليكَ الدواهِي[1]
هذه زفرةٌ يصعِّدها الهمُّ ** إلى مسمع الفضاءِ الساهِي[2]
هذه مهجة الشقاءِ تناجيكَ ** فهل أنتَ سامِعٌ يا إلهي ؟[3]

قال الأستاذ أحمد حسن بسج[4] ، في معرض تقديمه لديوان أبي القاسم الشابي (أغاني الحياة) متحدثا عن قصيدة (إلى الله)[5]و التي كتبت بُعيد وفاة والده (فلم يكن التجريح غاية و لا هدفا ،وقد ذهب،في بعض قصائده، أبعد من ذلك،إلى مخاطبة الله عزّ وجل بطريقة غير لائقة، فيها تهكم و استخفاف، فألفت نظر القراء الأعزاء إلى توخي الحذر).

إنها الصدمة التي غيرت كثيرا مما عرفه من استقرار، فأضحى (تاعسا بعد موت أبيه مهيض الجناح مثقلا بأعباء الحياة)[6]، ماذا يمكنه القول(إنّ المصاب قوي جسيم و إنّ قلبي الرازح بهموم البشر لأضعف من أن يضطلع بكل ما في هذه الدنيا من مصائب .أين صبرك يا رب؟فقد ضاق عليَّ الوجود و أين سلواك فقد مزقت صدري الزفرات)[7].

نعتقد أنّ قصيدة (إلى الله)، من أوضح الشواهد الشعرية في ديوان أبي القاسم الشابي،تعبيرا و تكريسا لوجهة نظرنا ، في وفرة المدود،وشدة إيحاءها،بما لم تقله العبارات صراحة، أو الذي سكتت عنه اللفظة و قاله المدّ.
ففي البيت الأول توالت المدود و تعانقت –بلا هوادة- متآزرة في تعطيل سرعة الإيقاع وتعميق هوة التزمين، وحفر مسافة توتر.

---

[1] /أبو القاسم الشابي- أغاني الحياة –قصيدة (إلى الله) –البيت الأول- ص 178
[2] /المرجع نفسه- القصيدة نفسها –البيت الثاني –الصفحة نفسها
[3] /المرجع نفسه –القصيدة نفسها-البيت الثالث-الصفحة نفسها
[4] /المرجع نفسه-ص 3
[5] /المرجع نفسه – ص ص 178-180
[6] عمر فروخ-الشابي شاعر الحب و الحياة- ط 3 - دار العلم للملايين-بيروت-لبنان- -1980- ص 100
[7] /أبو القاسم الشابي-الأعمال الكاملة- ج2- د ط- رسائله-الدار التونسية للنشر- 1984 - الرسالة الخامسة- بتاريخ سبتمبر1929 - ص 43

وإليك بيان ذلك من خلال البيت الأول :

يَا + إلهَ +الوُجودِ +هذِي+جراحٌ

ليس من العسير ملاحظة وتحسس تلك المواشجة الصوتية بين الأصوات والمدود ، فكل مد يستغرق زمنا من التلفظ ، وفي ذلك الزمن تنعكس بؤر التوتر والإستغاثة!من نفس أرهقتها خطوب الدهر.

و يستمر الشطر الثاني على نفس الوتيرة :

في + فؤادي+ تشكو + إليك الدواهي.

وتختتم تلك الشبكة الصوتية بهبوط رهيب في كلمة القافية (الدواهي)، سببه تلاحق المدود، ثم صوت الهاء (حرف مهموس)[1], ساعد على هبوطه الكسرة والياء ،فينتابنا شعور بالسقوط في هاوية المصائب من عَلُو.!

خلاصة القول :

أتينا بعينات شعرية من ديوان (أغاني الحياة) لأبي القاسم الشابي،ودرسنا فيها ظاهرة المدود كمؤثر فعال على الدلالات و الإيقاع، وبينا أنها خصيصة لها علاقة وطيدة بالتجربة الشابية،بل هي السمة التي لفتت انتباهنا،فكرسنا لها هذا الجزء من الفصل الأول.
ثم لاحظنا علاقة المدود بطبيعة البحور الشعرية،حيث يستطيع الشاعر أن يطوعها لخدمة تجربتة الشعرية و ذلك في حدود ما تسمح به مرونة كل وزن أو بحر شعري .
ويمكن القول: إنَّ المقاطعَ الصوتية ليست إلا (الأسباب الخفيفة و الأوتاد المجموعة)[2] و كان قد أطلق عليها (الأرجل)[3]،كأنها الدعامة و الركيزة التي بها يستوى الوزن و يقوى و يرعوي.

---

[1] /ابن جني- سر صناعة الإعراب –ج2 - ص 551
[2] /ينظر- حازم القرطاجني – منهاج البلغاء و سراج الأدباء- تحقيق- محمد الحبيب ابن خوجة- ط3 - دار الغرب الإسلامي- بيروت- لبنان – 1986- ص273
[3] /ينظر الرجع نفسه-الصفحة نفسها

ثانيا: النبر L ACCENT

أ/مفهوم النبر لغة :

نبر،ينبر،نبرا فهو منبور و نابر،و النبر بالكلام (الهمز،و في الحديث أن ّرجلا قال: يا نبئَ الله ، فقال النبيُّ ،صلى الله عليه وسلم: –لا تنبر باسمي- أي لا تهمز، وكل شيئ رفع شيئا فقد نبره ، ورجل نبّار بالكلام ،فصيح بليغ)[1]،ونبر(الشيئ رفعه و بابه ضرب، ومنه سميّ المنبر وأنبار الطعام واحدها (نِبْرٌ) مثل سدر، ومعنى الأنبار جماعة الطعام من البرّ و التمر و الشعير)[2]

ونقول عادة: (نبر فلان نبرة : نطق نطقة بصوت رفيع ، ورجل نبّار بالكلام ، ومنه المنبر، و انتبر الخطيب ،ارتفع على المنبر ،و في الحديث - لا تنبروا باسمي- لا تهمزوه)[3].

ب/مفهوم النبر اصطلاحا

تلك كانت مفاهيم معجمية لمصطلح (النبر)، بيد أنّ –ابن جني[4]-يعد من العلماء العرب القلائل الذين تناولوا هذا المصطلح الخطير في علم الأصوات- بالتعريف وتناوله بمعنى تطويل بعض حركات الكلمة وسماه (مطل الحركة) حيث قال: (وإذا فعلت العرب ذلك أنشأت عن الحركة الحرف من جنسها ،فتنشئ بعد الفتحة الألف ،و بعد الكسرة الياء ،وبعد الضمة الواو...).وفي اعتقادنا، إنَّ هذه شواهد دامغة،في الدلالة عن تفوق-ابن جني- على أترابه و ريادته في سماء علم الأصوات عند العرب القداماء ، لا بل لا يمكن لدارس حديث يخوض في علم الأصوات أن يتجاوز ما أقره –ابن جني-في هذا الباب.

ويجب معرفة أنّ ما سماه –ابن جني- (المطل) ،سماه سيبويه (الإشباع)[5] ، وفي المطل أو الإشباع إبراز للصوت و إظهار له دون سواه.

---

[1] /الخليل بن أحمد الفراهيدي –كتاب العين- ج 4- ص ص 182- 183
[2] /الرازي-مختار الصحاح-ص 643
[3] /الزمخشري –أساس البلاغة- ص 614
[4] /ابن جني-الخصائص- ج3- تحقيق- محمد علي النجار-- المكتبة العلمية- بيروت-لبنان- 2000-ص121
[5] / ينظر-سيبويه- الكتاب- ج2- تحقيق- محمد الحسين الأعلمي- ط2- مؤسسة الأعلمي للمطبوعات- بيروت- لبنان- 1967- ص356

و النبر هو الضغط على مقطع معين من كل كلمة، ليبدو بارزا، جليا في السمع مقارنة ببقية مقاطع الكلمة، أو هو رفع للصوت في كلمة أو عبارة.وهو بهذا المفهوم (فاعلية فزيولوجية تتخذ شكل ضغط أو إثقال يوضع على عنصر صوتي معين في كلمات اللغة)[1]، فينتج عن ذلك (نشاط في جميع أعضاء النطق في وقت واحد)[2].

و لا بدّ من الإشارة أنّ اللغات تختلف – عادة- في مواضع النبر في الكلمات وليس هناك قانون شامل موحد يمكن أن يجعل من النبر قاعدة لغوية عالمية ، رغم أن صحة نطق اللغة مرهونة بمراعاة بمواضع النبر،فإنه –وفي اللغة العربية-(ليس لدينا حتى الآن نطق نموذجي نحتذيه جميعا كلما لجأنا إلى اللغة الفصيحة)[3].
ثم إنه ليس لدينا أدلة مقنعة لا ينتابها ريب عن كيفية نطق القدماء للغة العربية الفصحى ، ولم يتعرض لذلك أحد من المؤلفين القدماء[4]-في حدود مطالعاتنا- حتى يمكن الإقتداء به.

ج/ أنواع النبر

عرفنا آنفا أنّ النبر(نشاط فجائي يعتري أعضاء النطق أثناء التلفظ بمقطع من مقاطع الكلمة)[5]و بناء على المدة الزمنية التي يستغرقها هذا النشاط وحجم الضغط أثناء التلفظ يمكن تصور نمطين من النبر[6]:
1/نبر مدة: أي أنّ وقوع النبر على مقطع من مقاطع الكلمة، يجعل التلفظ بها أطول زمنا مما لو لم يقع عليها هذا النشاط الفزيولوجي.
2/نبر شدّة :و معناه أنّ النبر بوصفه كيان لساني ،ذو وظيفة لسانية – FONCTION LINGUISTIQUE- و هي إظهار المقطع، و الذي تتكون ماهيته من أكبر جهد زفيري -EXPIRATOIRE- و نطقي- ARTICULATOIRE- و هذا الجهد ينعكس على المستوى الأكوستيكي بتغيرات متميزة في السلسلة النغمية للتردد الأساسي- courbe de frequence fondamentale—وسلسلة الضغط – courbe de frequence fondamentale—والتمديد و المدة الزمنية-durree[7]

[1] /كمال أبوديب-في البنية الإيقاعية للشعر العربي- ص220
[2] /إبراهيم أنيس- الأصوات اللغوية- ص 138
[3] /إبراهيم أنيس-موسيقى الشعر- ط4- مكتبة الانجلو مصرية- دت - ص 168.
[4] /ينظر معجم المصطلحات العربية في اللغة و الأدب- ص 400 و ينظر أيضا – إبراهيم أنيس- الأصوات اللغوية- ص139
[5] /محمد مفتاح –تحليل الخطاب الشعري- ص46
[6] /ينظر المرجع نفسه – ص ص 46 و 47
[7] /ينظر عبد الحميد زاهيد-التحليل الأكوستيكي لنبر الكلمة في اللغة العربية- مقال- موقع اللسان العربي- فضاء الأنترنيت – ص 1

من شأنه أن يجعل المقطع المنبور مجهورا، وأكثر تأثيرا.

ومن جهة أخرى فقد اتفق معظم علماء الأصوات والنقاد في هذا الحقل الخصب ، على نوعين أساسين للنبر:

1/نبرالكلمة- L accent du mot

و ينقسم نبر الكلمة إلى نوعين أساسين هما:

أ/نبر أولي

ويكون النبر الأولي في الكلمات والصيغ جميعا، لا تخلو منه كلمة واحدة أو صيغة من الصيغ، وهو الغالب في معظم اللغات،وقد يسمى النبر الأساسي- accent-principal-

ب/ نبر ثانوي Laccent segondaire

و يكون في الكلمة أو التراكيب الطويلة ،بيد أنه قد يلتقيان معا ،وعليه فالنبر الأولي يكون على المقطع الأخير من الكلمة و الثانوي يكون سابقا عليه[1].

2/نبر الجملة accent de phrase

و هو أن يعمد المتكلم إلى كلمة في جملته(فيزيد من نبرها ، ويميزها عن غيرها من كلمات الجملة)[2].

والذي يجرنا فعلا للحديث عن نبر الجمل هو تقسيم البيت الشعري إلى مقاطع و منح النبر إلى بعضها دون بعض ، و من هذا المنطلق ، اهتمت كثير من الدراسات اللسانية بهذا النوع من النبر، و إن كانت قد اختلفت حتى في المصطلحات مثل (البؤرة و النبرة) و (المهيمن و اللامهيمن)، وبعبارة أخرى فهناك من ركز على التركيب و التداول و هناك من اهتم بالناحية الأكوستيكية و الصوتية[3].

---

[1] /ينظر محمد مفتاح-تحليل الخطاب الشعري-ص 47 و يظر أيضا محمد رشاد الحمزاوي-المصطلحات اللغوية الحديثة- ص ص 183و184

[2] /محمد رشاد الحمزاوي- المصطلحات اللغوية الحديثة- ص 182- و ينظر أيضا إبراهيم أنيس-الأصوات اللغوية- ص 141

[3] /ينظر محمد مفتاح-تحليل الخطاب الشعري-ص ص 48 و 49

د /قوانين النبر

ويمكن القول: – قواعد النبر- ،إذ تناول هذا المبحث عدة دارسين في حقل علم الأصوات العربي في العصر الحديث،و لقد أجمعوا على أنه يجب النظر إلى طبيعة المقاطع، لتحديد قواعد النبر ،و يعتقد-إبراهيم أنيس[1]- أنّ القراءة المصرية ، لها قانون تخضع له و لا تكاد تشذ عنه ،و كأنّ قواعد النبر و قوانينه بنيت اعتمادا على كيفية نطق المصريين لكلمات اللغة و أداء مقاطعها ، مما حدا -بمحمد مفتاح[2]-إلى القول (و قد اهتم اللغويون المحدثون العرب بالنبر في اللغة الفصحى و في الدوارج ، ولكن القواعد التي استخلصوها لنبر الفصحى مستخلصة من سماع قراءة المصريين)[3].

و في ظل هذه المعطيات و الملابسات ليس بوسعنا إلا أن (ننظر إلى تلك القواعد على أنها نسبية)[4].

و توجد في نطق العربية الفصحى عدة قوانين للنبر ، منها[5]:

1/إذا توالت عدة مقاطع مفتوحة يكون الأول منها منبورا
2/إذا تضمنت الكلمة مقطعا طويلا واحدا ، يكون النبر على هذا المقطع الطويل.
3/إذا تكونت الكلمة من مقطعين طويلين، يكون النبر على أولهما .

و يضيف- إبراهيم أنيس-قواعدَ أخرى منها[6]:

1/النبر في الكلمة العربية لا يكون على المقطع الأخير، إلا في حالة الوقف.
2/لمعرفة موقع النبر ، ينظر إلى المقطع الأخير،فإذا كان من النوع الرابع والخامس،فهو إذن المقطع الهام الذي يحمل النبر[7].
3/أما في الفعل الماضي الثلاثي فإنَّ النبر يكون على المقطع الأول.

---

[1]/ينظر - إبراهيم أنيس- الأصوات اللغوية- ص 139
[2] / محمد مفتاح –تحليل الخطاب الشعري- ص 47
[3] /المرجع نفسه –الصفحة نفسها
[4] /المرجع نفسه –الصفحة نفسها
[5] /ينظر إبراهيم أنيس –الأصوات اللغوية- ص ص 139 و140و ينظر أيضا محمود فهمي حجازي-مدخل إلى علم اللغة- المجالات و الإتجاهات- ط 4- الدار المصرية السعودية- القاهرة- - 2006-ص- 93
[6] /ينظر إبراهيم أنيس- الأصوات اللغوية ص ص139و140
[7] /ينظر الفصل الأول من بحثنا- أنواع المقاطع-ص 28

و يقر- إبراهيم أنيس [1]- في نهاية سرده لقواعد النبر قائلا:(هذه هي مواضع النبر العربي ، كما يلتزمها مجيدو القراءات القرآنية في القاهرة)، ولا يفوته أن يقر أيضا اختلاف اللهجات الحديثة في مسألة النبر(فنحن مثلا نلحظ بين أهالي الصعيد من يختلفون عن القاهريين في موضع النبر)[2].

ويميل في الأخير إلى التعقيب على هذه الإختلافات ،(ولحسن الحظ لا تختلف معاني الكلمات العربية و لا استعمالها باختلاف موضع النبر منها)[3]، وإن كنا نرى أنّ النبر يؤدي وظائف دلالية ، فتصير المقاطع المنبورة أكثر بروزا من التي لم يمسها النبر.

و/<u>فوائد النبر</u>

يُجمع أغلب علماء الأصوات على أن الدراسة العلمية للأصوات مطردة من حيث المخارج و الصفات غير كافية باعتبارها تخضع لقواعد معينة في تجاوزها و ارتباطاتها و مواقعها و عليه فدراسة التشكيل الصوتي تقتضي دراسة الظواهر التي لا ترتبط بالأصوات في ذاتها بل بالمجموعة الكلامية بصفة عامة كالنبر و التنغيم- أي دراسة سلوكها داخل التركيب-.

و من هنا تظهر فوائد النبر في :

*عند نطق المقطع المنبور ، نلاحظ عدة أنشطة في الجهاز الصوتي البشري : نشاط عضلات الرئتين بشكل مميز ،دينامية حركات الوترين الصوتيين و اتساع الذبذبات، تقارب الوترين الصوتيين –أكثر- في حالة الأصوات المجهورة وابتعادهما –أكثر- في حالة الأصوات المهموسة[4].

*إبراز معنى الكلام أو-على الأقل- يساعد في إبرازه و ذلك بأن ينبه إلى المقطع المنبور.

*إن النبر يعرف من فعل المتكلم لا من فعل السامع ،فالمتكلم يلفت انتباه المتلقي

[1] /إبراهيم أنيس-الأصوات اللغوية- ص 141
[2] /المرجع نفسه- الصفحة نفسها
[3] /المرجع نفسه- الصفحة نفسها
[4] /ينظر المرجع نفسه-ص 138

بواسطة التشديد و التمديد على مقطع دون غيره، و لا مناص من ذلك ما دام النبر هو (النشاط الذاتي للمتكلم ينتج عنه نوع من البروز لأحد الأصوات والمقاطع بالنسبة لما يحيط به)[1].

6/ **نماذج تطبيقية على النبر في شعر أبي القاسم الشابي**

قال أبو القاسم الشابي (من المتقارب):

ألاَ أيّها الظّالمُ المستبدُّ ** حبيبُ الظلامِ، عدوُّ الحياةْ[2]
ألا أيْيُهظْظالمُلمستبدْ ** حبيبُظْظلامِ عدُوْوُلْحياةْ[3]
[4]x-------x----x—x-- ** ---x----x—x -x-

القصيدة في ديوان أغاني الحياة معنونة (إلى طغاة العالم)،وقد قلنا سابقا: إنّ أبا القاسم الشابي يجيد اختيار العناوين المناسبة لقصائده ، و هذا أمر أصبح لدينا قناعة لا مناص منها .
إنّ التركيب اللغوي للعنوان يوحي بأنّ هناك ثمة رسالة موجهة إلى مرسَل إليهِم (طغاة العالم)، و دليلنا حرف الجر (إلى)،كما أنّ المرسَل إليه غير مخصص فهم الطغاة حيثما وجدوا و أينما،و هذا في الحقيقة هو ديدن المتشبعين بقيم ومبادئ الرومانسية و لا غرو فأبو القاسم الشابي نهل منها حتى ثمل .

فالقصيدة إذن صرخة مدوية في وجه الطغاة و المستبدين،وكي يؤدي العمل الشعري دوره في إبراز المعنى و تقوية (انتباه مستمعه)[5] ، لا بدّ من تضافر و تآزر عوامل جمة من حيث البنى البسيطة و البنى العميقة.

فالمتلفظ يضغط على اللام في (ألا) ، والتي تفيد (تنبيه السامع إلى ما يلقى عليه و تحقيق ما بعدها)[6].

---

[1] /عبد الحميد مصطفى السيد-دراسات في اللسانيات العربية –المماثلة-التنغيم-رؤى تحليلية- ط 1 - دار حامد –عمان - الأردن-2003- ص 49.
[2] / أبو القاسم الشابي-أغاني الحياة-قصيدة –إلى طغاة العالم-البيت الأول –ص 160-وقد وردت-حبيب الفناء- عند محققين آخرين.
[3] /كتابة عروضية
[4] / و نقصد ب (x) موضع النبر
[5] /محمد مفتاح- تحليل الخطاب الشعري- ص49
[6] /إميل بديع يعقوب- معجم الإعراب و الإملاء- د ط - دار شريفة- الجزائر- د ت - ص ص68 و69

فالضغط على اللام يجعلها أكثر وضوحا في السمع ،ويجعل مما يليها أكثر خطورة و أهمية ،و لا غروَ ف (ألا) الإستفتاحية تفيد تنبيه السامع و أن ما بعدها أكيد الحدوث، و يساعدها في أداء هذا الدور الدلالي ورود المنادى المبني على الضم (أيُّ) المقترن بحرف التنبيه (الهاء)[1]، فتجتمع عوامل جمّة لتخريج تلك القوة الدلالية من الوهلة الأولى ،حسن توظيف الكلمات في مواقعها المثالية سياقيا ووقوع النبر على بعض أصواتها ،ولا يتأتّى ذلك إلاّ للشعراء الأفذاذ ،إذ يقع على عاتقهم (عبء تجديد دم اللغة)[2].

و كلمة (ظالم)،اسم فاعل من الثلاثي الصحيح (ظلم)، الذي يصاغ قياسا على وزن (فاعل): (و الواقع أنّ النبر في الكلمات العربية من وظيفة الميزان الصرفي لا من وظيفة المثال، فنحن إذا تأملنا كلمة (فاعل)، نجد أنّ الفاء أوضح أصواتها لوقوع النبر عليها و باعتبار هذه الصيغة ميزانا صرفيا نجد أنّ كلّ ما جاء على منواله، يقع عليه النبر بنفس الطريقة)[3]

والضغط على (الظاء) في (ظالم)، توحي بكثير من معاني القسوة و الوحشية التي تمتع بها الطغاة في معاملة الشعوب المستضعفة ،وتُواشِجُها (ظاءٌ) أخرى في العجز في كلمة (الظلام)، فتزداد صورة الطغاة اسودادا و اكفهرارا.ولم يتأت هذا إلا بتواشج عوامل عدة منها وقوع النبر على أمهات الأصوات في كلمات البيت الشعري.

ويمكن حوصلة التحليل السابق في هذا الجدول الإحصائي:

الكلمة	نوعها	موضع النبر	دلالته
ألا	حرف استفتاح و تنبيه	اللام	تنبيه السامع
أيّها-أيُّ+ها	منادى مبني على الضم في محل نصب+الهاء،حرف تنبيه	الياء	لفت الإنتباه+تحذير
الظالم	نعت للمنادى-أيُّ- إسم مشتق	الظاء	تشويه و فضح
المستبدُّ	نعت ثان للمنادى –أيُّ-	السين	زيادة تشويه
الظلام	مضاف إليه مجرور	الظاء	إنفصام الطغاة
عدوُّ	نعت ثالث للمنادى-أيّ-	العين	إنفصام الطغاة

[1] /ينظر- إميل بديع يعقوب- معجم الإعراب و الإملاء –ص ص 108 و109
[2] /محمد حماسة عبد اللطيف- الجملة في الشعرالعربي- ط1- دار غريب- القاهرة- 2006- ص 23
[3] /ابتهال محمد على البار- تأثير الأداء الصوتي على الدلالات و المعاني- موقع دراسات صوتية- مقال-فضاء الإنترنيت –ص 1

لقد أقرّ-إبراهيم أنيس[1]-أنّه (و لحسن الحظ لا تختلف معاني الكلمات العربية و لا استعمالها باختلاف موضع النبر منها) ، بيد أننا نرى أنّ النبر يضخ الحياة في المقطع المنبور و ينشط من دورته الدموية ،فيغدو أوضح عن غيره من المقاطع المجاورة له،و يلفت المقطع المنبور انتباهنا، إلى ما يحمله من إيحاءات وشحنات دلالية ،فضلا عما يستغرقه من زمنٍ معتبرٍ أناء التلفظ به، فيظل يرن في الأسماع إلى وقت غير قصير،حتى ترى مثلا صورة الطغاة ماثلة أمامك ، يشوبها التشويه و القبح، وأنّى يكون ذلك لولا مزية النبر.

- **<u>* نموذج تطبيقي ثان</u>**

<u>قال أبو القاسم الشابي **(من المتقارب) :**</u>

وسرْتَ تشوّهُ سحرَ الوجودِ * * و تبذرُ شوْك الأسى في رباهْ[2]

x--------x------x----x---* *--x------x----x-----x-

لقد صار من المُسَلَّمِ لدينا أنّ النبر قضية إنشادية و (فاعلية فزيولوجية تتخذ شكل ضغط أو إثقال يوضع على عنصر صوتي معين في كلمات اللغة)[3]،و بتضافره-أي النبر- مع بنى صوتية و نحوية و صرفية...لا مناص منها، يصبح للنبر(دور في إعطاء الإيقاع العربي خصائصه المميزة)[4].

و هن شأن هذه الخصائص عينها أن تجعل من الإيقاع الشعري بطيئا تارة وسريعا طورا ،مما يدفعنا على التأكيد على العلاقة الحميمية بين المقاطع والنبر. و هذا أبو القاسم الشابي، يرى في الطغاة مصدرا للشرور،وبعدا عن كل جميل ،من صفاتهم الأنانية و انفصام الشخصية ،هذه المعاني تؤديها عبارات البيت الشعري ، بيد أنّها تقوى و تتشكل و تفرض نفسها، وتلفت الإنتباه بمجرد وقوع النبر على بعض أصواتها،فإطالة التركيز على حرف السين في (سرت)، يوحي بطول المسير و استمراره ،رغم وقوع الفعل (سرت) في صيغة الماضي ،فأضحى مستغرقا في الحاضر و المستقبل بفعل نبر و تزمين حرف السين، وربما كانت حياة هذا الفعل جميعها في حرف السين.

---

[1] / إبراهيم أنيس- الأصوات اللغوية – ص 141

[2] /أبو القاسم الشابي- أغاني الحياة- قصيدة- إلى طغاة العالم- البيت الثالث- ص 160

[3] /كمال أبو ديب –في النية الإيقاعية للشعر العربي- ص 220

[4] /المرجع نفسه – الصفحة نفسها

هذا إضافة إلا الوقف في (رُبَاهْ)، فالنبرعلى الهاء و هي ساكنة، يوحي بكثير من الألم و التحسر على ما يرتكبه الطغاة من جرائم وفساد في الأرض ، وكأنهم خلقوا ليدمروا كل شيئ جميل (الربى)،و كذلك يوحي هذا النبر الساكن على بقاء الألم عالقا في أعماق الشاعر لا يعرف طريقه للخروج.، فكلمة (رباه) منتهية ب (آه) و هو إسم فعل مضارع بمعنى (أتوجع)[1]،يعمق من هذا الشعور.

أظف إلى ذلك كله التقابل بيت جملتي الصدر و العجز

سرت تبذر شوك الآسى-----------تشوه سحر الوجود في رباه
والإنسان السوي لا يمكنه القيام بهذا الفعل،و معنى ذلك أنّ (النبرهنا يقوم على المفارقة)[2]، بين الطبيعة السوية للإنسان و الإنفصام الحادث للإستعمار ،و لم يتم هذا إلا لأن (دور النبر دور صوتي في المقام الأول)[3]،و القصيدة ما تنفك أن تتكون من(عدد من النظم الصوتية ،التي تبدأ بنظم صغيرة و تنتهي بنظام كبير هو نظام القافية)[4]

*__نموذج تطبيقي ثالث__ :قال أبو القاسم الشابي (من المتقارب) :

سيجْرفك السيلُ ، سيلُ الدما **و يأكلك العاصفُ المشتعلْ[5]

هكذا تختتم القصيدة ، بهذا الوعيد الصارخ اللهجة ، الجلي النبرة ،فالضغط على مجموع أحرف (السين)، يعمق هذا الوعيد و يجعله ماثلا ، أكيد الحدوث، أو يوشك أن يحدث بعد لحظات ،و من شأن الضغط على السين في (السيل) الأولى و الثانية ، أن يُعجِّلَ من نهاية الطغاة ، و بطريقة تقتلعه من الأعماق فيغدو أثرا بعد عين.

وخلاصة القول : النبر مسألة صوتية ، إنشادية فنحن (حين ننشد الشعر نزيد من الضغط على المقاطع المنبورة و بذلك نطيل زمن النطق بالبيت من الشعر)[6].

[1]/ينظر –إميل بديع يعقوب- معجم الإعراب و الإملاء- ص32
[2] /سيد البحراوي- العروض و إيقاع الشعر العربي- ص 152
[3] / المرجع نفسه - الصفحة نفسها
[4] /المرجع نفسه- ص 155
[5] /أبو القاسم الشابي – أغاني الحياة- قصيدة- إلى طغاة العالم- البيت الأخير –ص160
[6] /إبراهيم أنيس- موسيقى الشعر – ص 186

و رأينا كيفية استغلال أبي القاسم الشابي للغلالة اللغوية، في ترجمة ما يعتلج بداخله،و ما عثرنا عليه من إمكانات لغوية هي مقصودة ، فالشعر يُتقصَدُ و لا يُؤتى عبثا.

ثالثا: التنغيم INTONATION

أ/ مفهوم التنغيم لغة

من (نغم) و النغْمة (جَرْسُ الكلام وحُسْنُ الصوت من القراءة)[1]،و منه النغْمُ – بسكون الغين (الكلام الخفي، و قد نَغَمَ ، من باب ضرب و قطع ، و سكت فلان فما نغم بحرف و ما تنغم مثله،و فلان حسن النغمة أي حسن الصوت في القراءة)[2].
و من هذا المنطلق نقول –عادة- (هو حسن النغمة و نغم بكلمة و ناغمه)[3].

ب/ مفهوم التنغيم اصطلاحا

أثناء فلينا لعدد غير قليل من الدراسات الصوتية العربية الحديثة ،عثرنا بين دفتيها من معاني التنغيم من الناحية العلمية ، ما يشفي الغليل فالتنغيم هو باقتضاب، رفع الصوت و خفضه في الكلام للدلالة على المعاني المختلفة للجملة الواحدة[4].
ونحن لما نتحدث عن الصوت ، أكيد أننا نقصد مقدار الجهر في الكلام و ما يحدث من ذبذبة في الوترين الصوتيين ومن هذا المنطلق ،يرى كثير من الدارسين في مجال علم الأصوات أن لكل لغة عاداتها التنغيمية لا بل لن نجانب الصواب إذا قلنا (إن التنغيم ليختلف من فرد إلى فرد، بين متكلمي لغة من اللغات و أنه ليختلف اختلافا أشد من هذا من إقليم إلى إقليم)[5]

و كان-إبراهيم أنيس[6]-من قبل قد سمّى التنغيم –موسيقى الكلام،وهذه التغيرات الموسيقية في الكلام و التي ندعوها التنغيم،تستعملها اللغات المختلفة استعمالات شتى ،و بهذا يستعمل المتكلم تنغيما خاصا تبعا للحالات النفسية، فتنغيم الرضى غير تنغيم الغضب وهكذا الدواليك[7].

---

1 /الخليل بن أحمد الفراهيدي- كتاب العين- ج4- ص 247
2 /الرازي – مختار الصحاح- ص ص 670 و 671
3 /الزمخشري- أساس البلاغة- ص 645
4 /ينظر- حسام البهنساوي- الدراسات الصوتية عند العلماء العرب و الدرس الصوتي الحديث- - ص ص 233- 234 و ينظر أيضا- كتابه –علم الأصوات - ص 160وما بعدها
5 /المرجع نفسه- ص 137
6 /ينظر إبراهيم أنيس- الأصوات اللغوية- ص ص 142 و 143
7 /ينظر- حسام البهنساوي- الدراسات الصوتية- ص 234

ويذهب -إبراهيم أنيس[1]- إلى أبعد من هذا حين يقرأن الإنشاد لا يتم (بمجرد مراعاة التفاعيل في الوزن أو إعطاء النبر حقه من الضغط بل لا بد من النغمة الموسيقية).
و في اعتقادنا أنّ- إبراهيم أنيس- لا يقلل من شأن النبر مثلا، و إنما يؤكد أن إيقاع الشعر لا يتحقق إلا بتضافر عوامل شتى ، منها النبر و التنغيم أو موسيقى الكلام على حد تعبيره.

إن التنغيم ظاهرة صوتية نطقية ،فيها العلو و الهبوط ،وتختلف نسبة ذيوعها من لغة إلى أخرى،فهي ظاهرة تشدّ الإنتباه في اللغة الصينية و اليابانية[2].
و التنغيم- في كل الأحوال- قدر مشترك بين الشعر و النثر[3]، و الظاهرة اللغوية-في ذاتها-(لا تعرف وجودا و لا تجليا إلا في الصوت،و النغمة الصوتية أصل في اللغة المنطوقة)[4].

***ج/التنغيم في التراث**

نحن لسنا من المؤيدين لفكرة إلزامية البحث في التراث عن كل ما تطرحه الحداثة و ما بعدها، من مصطلحات و ما تحققه من إنجازات في الدرس الصوتي أو الأسلوبي و غيرهما.
فقد يوحي هذا الفعل بعجز عن المواكبة أولا و عن الإبتكار في المقام الثاني ، إنما نعتقد جازمين بضرورة قراءة التراث و ما أنتجه أسلافنا (كي نرى ما غاب عنهم و ما لم يروه ،نحن ، اليوم نقرأ الفراغ أو النقص الذي تركوه)[5].
فهذا الجاحظ[6] يحدثنا بدقة علمية عن الصوت قائلا :(و الصوت آلة اللفظ والجوهر الذي يقوم به التقطيع ، و به يوجد التأليف، و لن تكون حركات اللسان لفظا و لا كلاما إلا بالتقطيع و التأليف ، وحسن الإشارة باليد و الرأس من تمام حسن البيان باللسان).
ولا يختلف اثنان حول عمق إدراك الجاحظ لعلمية إنتاج الصوت ، معتمدا على حنكته ونباهته وفطنته.

---

1 /إبراهيم أنيس- موسيقى الشعر- ص 170
2 /ينظر إبراهيم أنيس- الأصوات اللغوية- ص142- و ينظر أيضا حسام البهنساوي- الدراسات الصوتية- ص 230
3 /ينظر-عبد العزيز الصيغ- المصطلح الصوتي في الدراسات العربية- ط 1- دار الفكر المعاصر-بيروت- -2000- ص264
4 /عبد الحميد مصطفى السيد- دراسات في اللسانيات العربية- ص 55.
5 / أدونيس-في الشعرية العربية- ط1- دار الآداب- بيروت- لبنان- 1985- ص 31
6 /الجاحظ- البيان و التبيين-ج1 - ص79

كما أنّ الفارابي قد استعمل مصطلح(النغم) ، أما ابن جني فقد تحدث بعبقرية فذة عن أمور تعد اليوم اللبنات الأساسية في الدرس الصوتي الحديث و منها رؤيته لمفهوم اللغة (حدُّ اللغة أصوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم)[1]،و في معرض حديثه عن شجاعة العربية و بالضبط ظاهرة الحذف في اللغة العربية، أوحى بما له علاقة بتأثير التنغيم في تغير الدلالات و المعاني ،نستشهد به رغم طوله لما له من أهمية قصوى (و قد حذفت الصفة و دلت الحال عليها ، وذلك فيما حكاه صاحب الكتاب من قولهم:سير عليه ليل ،و هم يريدون :ليل طويل.و كأنّ هذا إنما حذفت فيه الصفة لما دل من الحال على موضعها.و ذلك أنك تحس في كلام القائل لذلك من التطويح و التطويح و التفخيم و التعظيم ما يقوم مقام قوله :طويل أو نحو ذلك)[2].

والأمثلة في هذا الباب جمّة ، يمكن للدارس أن يستفيد منها.ولسنا ندري لو أتيح لابن جني و من لف لفه ،أن يستفيدوا من المخابر الصوتية و الوسائل العلمية لسنا ندري حجم ما يثروا به الدرس الصوتي.

نماذج تطبيقية على شعر أبي القاسم الشابي

إنّ القصيدة بنك لغوي ،لما تحويه بين دفوفها من كنوز، يجتهد النقاد و الدارسون في بلورتها، و إخراجها للناس ، فاللحن والإيقاع و الوزن و جرس الكلمات من مقاطع و نبر و تنغيم و تزمين...كلها تفتح فاها منتظرة من يكتشف الخيط الفني الذي يجمعها و يؤاخيها داخل منظومة كبرى هي:القصيدة.

ونحن، ارتأينا في دراستنا للتنغيم في شعر أبي القاسم الشابي ، التركيز على ظاهرة الأساليب الإنشائية من أمر ونهي و استفهام و تعجب و نداء،ودور ذلك كله في تغير الدلالات و المعاني، بتغير درجة الجهر بالأصوات.

قال أبو القاسم الشابي (من الخفيف):

أيُّ ناسٍ هذا الورى ؟ ما أرى ** إلاّ برايا ، شقيةً ، مَجنونه[3]

---

[1] /ابن جني-الخصائص-ج1- ص33

[2] /ابن جني- الخصائص- ج 2- ص ص 370 و 371

[3] /أبو القاسم الشابي- أغاني الحياة- قصيدة أبناء الشيطان-البيت الأول- ص 172

(أبناء الشيطان) ،عنوان مثير لأنّ (الشيئ من غير معدنه أغرب)[1]،وقد قالها أبو القاسم الشابي (ينعى على الحضارة الإنسانية اختلالها الخلقي ، و يتشكى من المظالم في كل مرفق من مرافق الحياة)[2].

استُهل البيتُ باستفهام بواسطة اسم الإستفهام (أيٌّ)و هو إسم (معرب ، يستفهم به عن العاقل و غيره ، ويطلب به تعيين الشيئ، لا يستعمل إلا مضافا)[3].

يمكن تنغيم الإستفهام بدرجات متفاوتة و هي (النغمة الهابطة الواسعة ،النغمة الهابطة المتوسطة ،النغمة الهابطة الضيقة ،النغمة الصاعدة الواسعة ،النغمة الصاعدة المتوسطة ، النغمة الصاعدة الضيقة)[4]،بيد أننا نحبذ التركيز على نوعين من التنغيم و نقصد (النغمة الهابطة و النغمة الصاعدة) تلافيا لأية مزالق.

إذن نحن وضعنا نصب أعيننا الإستفهام (أيٌّ ناسٍ هذا الورى ؟)، إذْ يمكن تنغيمه بطريقتين مختلفتين :

1/**النغمة الهابطة** :

ويقرأ الإستفهام ب(أيٌّ) ، بصورة سريعة ، وبنغمة هابطة ، خافتة ،فيتحول الإستفهام من تفجير لسؤال و تعبير عن استغراب إلى مجرد تقرير لخبر، حتى و إن بقيَّ النسق يدل على رفض لواقع معين.

2/**النغمة الصاعدة**

ويقرأ الإستفهام بنوع من الإجهاد لأعضاء التصويت وشدة اهتزاز للوترين الصوتيين،بجهر حاد ،قارع للسمع، مفتق للإمكانات الصوتية للحروف ،فيظهر النبر على نهاية (أيٌّ)، مع مد للصوت،لأنّ كل ثقل الجملة الإنشائية مكنون في (أيّ)،باعتبارها المركز و البؤرة و فوهة المعنى، و ذلك لأنه (تختلف النغمة الموسيقية في الإنشاد الجيد عند الإستفهام ، وعند التعجب ،وعند الجمل

---

[1] /الجاحظ- البيان و التبيين- ج 1- ص 88
[2] /أبو القاسم الشابي-أغاني الحياة- تحقيق- إميل أ.كبا- ص 133
[3] /إميل بديع يعقوب-معجم الإعراب و الإملاء- ص 106
[4] /ينظر عبد الحميد السيد- دراسات في اللسانيات العربية- ص 53

الإخبارية ،...و هكذا تظل النغمة في صعود و هبوط مع انسجام في درجة الصعود و الهبوط بحيث إذا انتهى المعنى هبط الصوت و أشعر بانتهائه)[1]
فنحن نحس (بنغمة الإستفهام مشوبة بالتعجب)[2].

و من شأن هذه الطريقة الإنشادية أن توحي بمعاني القنوط و الرفض والإستنكار لما آل إليه وضع الناس ، وتدهور القيم الأخلاقية.

نموذج ثان للتحليل

قال أبو القاسم الشابي (من الخفيف):

كمْ فتاةٍ جميلةٍ ، مدحُوها ** وتغنوْا بها لكيْ يُسقِطوهَا[3]

استهل البيت ب(كم) و هي تأتي (بوجهين ، استفهامية ، يستفهم بها عن عدد يراد تعيينه ، و خبرية بمعنى كثير..)[4].

فحين إنشاد البيت ، تراعى طبيعة (كم)، فهي إما خبرية ،يكنى بها عن الكثرة ، كأنَّ أبا القاسم الشابي ، ينتقد ظاهرة الفساد التي ذاعت و ضربت بأطنابها في الأرض،و هنا يجب إطالة التلفظ ب (كم)لوقوع النبر عليها ،فالصوت (المنبور أطول منه حين يكون غير منبور)[5]، و لا بدّ من التذكير أن هناك عوامل مكتسبة (تؤثر في طول الصوت اللغوي،فأهمها :النبر، ونغمة الكلام ،وربما كان لنحو اللغة أثر أيضا في طول الصوت أحيانا)[6].

نعم ما يجعل (كم)هنا خبرية ، عامل نحوي بالدرجة الأولى، فما بعدها مجرور على أساس أنه مضاف إليه وهي معرفة به،فهنا القاعدة النحوية واضحة صارمة مما يعني،تضافر العامل النحوي والعامل الصوتي في تخريج بنية البيت ودلالته.

[1] /إبراهيم أنيس-موسيقى الشعر- ص 170
[2] /إبراهيم أنيس-موسيقى الشعر – 171،ولاحظنا ذلك من خلال إنشاد محمود درويش و مفدي زكرياء (أشرطة سمعية)
[3] /أبو القاسم الشابي- أغاني الحياة-قصيدة-أبناء الشيطان-البيت الرابع- ص 172
[4] /إميل بديع يعقوب- معجم الإعراب و الإملاء- ص 340
[5] /إبراهيم أنيس- الأصوات اللغوية-ص 128
[6] /المرجع نفسه- الصفحة نفسها

ولو اعتبرت (كم) استفهامية ، في موضع آخر،لاختلفت نغمتها بما يلاءم الإستفهام، من سؤال عن عدد، و تطلع لجواب ،ورفع للصوت.

نموذج ثالث للتحليل

قال أبو القاسم الشابي (من الخفيف) :

أيْن هو منْ خريرِ ساقيةِ الوا ** دي و خفقِ الصّدى ، و شدوِ الشّادِي[1]

بدا لأبي القاسم الشابي أن يُعنون هذه القصيدة (أحلام شاعر)، و ما أكثر أحلام الشعراء،فلا غرو في ذلك ،إذا اعتبرنا الأحلام الوقود الذي تنشط به القرائح و تتجدد الرؤى، وتتناسل المعاني.

افتُتِح البيتُ ب(أينَ)، التي تأتي (بوجهين، استفهامية وشرطية)[2]، و في البيت وقعت استفهامية و هي (اسم استفهام عن المكان الذي حل فيه الشيئ ، و هي ظرف مبني على الفتح في الحالات كلها)[3].

فإذا انتقلنا لموضوع الإنشاد ، فإنه يمكننا استعمال طريقتين في تنغيم الإستفهام من أصل الطرق المتاحة.

أ/ **النغمة الهابطة**

ينشد الإستفهام بأداء بطيئ دون استعمال حركات أو إشارات لأنه (يشترك في بيان المراد بالتنغيم حركات و إشارات و انفعالات تبدو في تصرفات المتكلم، و على قسمات وجهه..)[4]، ووفق هذه النغمة الهابطة ، فإن الهيكل التنغيمي ،يوحي باستفهام عادي،قد يرجّى منه عقد مقارنة بين الشعب من حيث انتكاسته و بعض مظاهر الطبيعة المتجددة مثل ساقية الوادي .

[1] / أبو القاسم الشابي- أغاني الحياة – قصيدة –أحلام شاعر-البيت 14- ص 86
[2] /إميل بديع يعقوب- معجم الإعراب و الإملاء- ص 113
[3] /المرجع نفسه- الصفحة نفسها
[4] /عبد الغفار حامد هلال- أصوات اللغة العربية-- ص 230

ب/ **النغمة الصاعدة**

وفي هذا المستوى من التنغيم ،تبرز الوظيفة الإنفعالية ، إذ يتوضح المراد الحقيقي من الإستفهام في هذا السياق ، و ذلك لأن وظائف التنغيم (تبرز على مستوى الجملة و ليس على مستوى الكلمة،...يفرق التنغيم بين معنى جملة إذا نطقت بتنغيم هابط فإنها تدل على التقرير في حين إذا ما نطقت بتنغيم صاعد، فإنها تدل على الإستفهام مثلا..)[1].

أثناء إنشاد البيت بالنغمة الصاعدة، و الجهر المتعالي ،تبرز علامات الإنفعال و التهكم من هذا الشعب الذي رضيَ بالذل، وتخاذل ميت الطموح،فتحولت أحلام الشاعر من الإهتمام به إلى الإهتمام بالطبيعة.

وفي ختام تحليلنا لهذه الشواهد الشعرية من ديوان (أغاني الحياة)لأبي القاسم الشابي،يمكن الميل إلى الإستنتاج ، أنَّ التنغيم ظاهرة صوتية ،تظهر على مستوى الأداء النطقي عموما و الإنشادي في الشعر خصوصا ، و ربما ليس من شأنها تغيير المعنى و الدلالة من النقيض إلى النقيض ، و إنما بوسع التنغيم أن يعمق ظاهرة الجهر و يوسع الدلالات و يجعلها مفتوحة على مزيد من الإيضاح و التوضيح، و يشاركها في أداء هذا الدور المنوط بها، الإشارات والملامح وقسمات الوجه ، ولا غرابة فإن (الإشارة و اللفظ شريكان)[2]،بل (و ما أكثر ما تنوب عن اللفظ)[3].

[1] /حسام البهنساوي- الدراسات الصوتية- ص 234
[2] /الجاحظ- البيان و التبيين- ج 1- ص 78
[3] /المرجع نفسه – الصفحة نفسها

رابعا : التزمين

*/أ/ مفهوم التزمين لغة :

التزمين لغة من(زمِن ،يزمن ،زمنا ، و زمانة ، و الجميع الزمنى في الذكر والأنثى ، و أزمن الشيئ، طال عليه الزمان)[1].
ويقال عادة: (أزمن الشيئ ،مضى عليه الزمان)[2].
و الزمن و الزمان (اسم لقليل الوقت و كثيره)[3].

*ب/ مفهوم التزمين اصطلاحا

و انطلاقا من أن انسجام (الكلام في نغماته يتطلب طول بعض الأصوات وقصر البعض الآخر)[4]،فإنّ التزمين هو الزمن الذي يستغرقه الحرف نطقا وتلفظا به ، داخل منظومة لغوية.

- **نماذج تطبيقية**
- قال أبو القاسم الشابي-(من الخفيف):

قد رقصْنا مع الحياةِ طويلاً ** و شَدوْنا مع الشبابِ سِنينَا[5]
و عدونا مع الليالي حفاة * * في شعابِ الحياةِ حتى دَمِينَا[6]
وأكلنا الترابَ حتى مَللنا * * و شربنا الدموعَ ، حتى رَوِينَا[7]
ونثرنا الأحلامَ و الحُبَّ و الآ **لامَ و اليأسَ و الأسَى حيثُ شِينَا 8

---

[1] / الخليل بن أحمد الفراهيدي- كتاب العين- ج2- ص 195.
[2] /الزمخشري- أساس البلاغة- ص 276
3/ الرازي- مختار الصحاح-ص 274
4/إبراهيم أنيس- الأصوات اللغوية- ص 128
5/ أبو القاسم الشابي- أغاني الحياة- قصيدة –في ظل وادي الموت- البيت 13- ص 173
6/ المرجع نفسه- القصيدة نفسها – البيت 14- الصفحة نفسها
7/ المرجع نفسه – القصيدة نفسها- البيت 15- الصفحة نفسها
8/ المرجع نفسه- القصيدة نفسها- البيت 16- الصفحة نفسها

عنوان القصيدة (في ظل وادي الموت)،وهو عنوان (يسترعي انتباهنا ، من أول نظرة ، بما فيه من تكرار الإضافة ، وقد تكلم بلاغيونا عن تكرار الإضافة و عدوه من أسباب الثقل)[1].
ونحن إذا جزّأنا العنوان، وجدناه يتمفصل بين دلالتين متناقضتين غير معهودتين في عناوين القصائد[2]،فهناك (في ظل وادي)،حيث تبدو معاني الراحة و الطمأنينة،و هناك (الموت)، فيتحول الظل من أمن و دعة إلى قلق وفزع، وتلك- لَعَمْرِي- مسافة التوتر والفجوة[3]، التي عدّت من أسمى مظاهر الشعرية.

قليلة هي اللحظات الجميلة الهنيئة الخالية من الكدر و الحزن في حياة أبي القاسم الشابي ، ولنا في شعره ما يؤكد ما ذهبنا إليه ،رغم أنّ (لغة الشعر هي دائما لغة تصويرية)[4]، بعيدة عن الدلالة الحقيقية المسطحة .
إن الفرح في قصائد أبي القاسم الشابي ، كان دوما مرتبطا بالماضي ،أما الحاضر فهو الذي سكب فيه كل ألم و يأس.

إنّ الأبيات الأربعة تطغى عليها الصيغ الفعلية و تخفت الصيغ الإسمية،وهذا الإكتساح يدل على النشاط و الحيوية و الإندفاع على نقيض من الصيغة الإسمية التي (تفيد الثبات و الإستقرار)[5].
وهذه الأفعال كلها و قعت بصيغة الماضي[6]،مما يجعلنا نتوقع مسبقا أنها تنم عن لحظات سعيدة، هنيئة ، وبريئة ،إذ يمكن حوصلتها و إحصاؤها في هذا الجدول:

القصيدة	البيت	عدد الكلمات	عدد الافعال	الماضية	غيرها	النسبة
	الأول	09	02	02	00	%100
	الثاني	09	02	02	00	%100
	الثالث	08	04	04	00	%100
	الرابع	08	02	02	00	%100
المجموع	04	34	10	10	00	%100

[1] /شكري محمد عياد- مدخل إلى علم الأسلوب- ط 3- أصدقاء الكتاب- القاهرة- 1996– ص 89
[2] /ينظر المرجع نفسه- الصفحة نفسها
[3] /ينظر حسن ناظم – مفاهيم الشعرية – ط 1- المركز الثقافي العربي –بيروت- لبنان –- 1994 - ص ص 123 و 125
[4] /شكري محمد عياد- مدخل إلى علم الأسلوب- ص 95
[5] /المرجع نفسه- ص 92
[6] /ينظر-عبد الله الغذامي –تشريح النص- ط 1 - دار الطليعة- بيروت- 1987 -الفصل الأول- من ص 12 إلى ص33

والآن نذكر الأفعال مرتبة كما ارتأى أبو القاسم الشابي لها أن تُرتب (رقصنا- شدونا) ،(عدونا ،دمينا) ، (أكلنا ،مللنا ،شربنا ،روينا)،(نثرنا ،شينا)
من تمحيص تلك الإحصاءات المجدولة أعلاه ،نستخلص :
أ/ اكتساح الصيغة الفعلية الماضية كل الصيغ الفعلية الأخرى
ب/حسن انسجام توزيع الأفعال بين الصدور و الأعجاز أولا ، و بين الأبيات ثانيا ، مع تفجير توظيفي لها في البيت الثالث، مما يوحي مبدئيا بطول فترة تلك الأفعال و ربما أهميتها و تكرارها.
ج/تجانس تلك الأفعال صوتيا، بنغمات توشك أن تكون مضاهية لبعضها البعض،وخلوصها بالنون الممدودة إلى الأعلى،عجل من تواشجها و تضافرها.

وما دمنا نتحدث عن الزمن و الزمان ومنه التزمين،فإننا نرى من الأهمية بمكان إيراد هذا الجدول الإحصائي للعلامات (الحركات) في الأبيات الأربعة السابقة و لا يخفى أنّ (الحركة حرف صغير)[1] ، و هناك من كان (يسمي الضمة الواو الصغيرة ،و الكسرة الياء الصغيرة ،و الفتحة الألف الصغيرة)[2].

البيت	الفتحة	الضمة	الكسرة	السكون
الأول	20	00	05	13
الثاني	17	01	06	15
الثالث	18	02	03	16
الرابع	21	01	01	18
المجموع	76	04	15	62

من خلال قراءة إحصائية لما تضمنه الجدول ، نرتب الحركات التي هي (أبعاض الحروف)[3] وفق التسلسل التالي ،حسب نسبة ورودها ، من الأعلى إلى الأقل:

[1] /ابن جني- الخصائص- ج2- ص 315
[2] /المرجع نفسه- الصفحة نفسها
[3] /المرجع نفسه- ص 316

الفتحة (76مرة)و هي كما أوردنا ألف صغيرة ، و هي أطول زمنيا (من الكسرة و الضمة)[1].

مما يمّكِننا من الحكم على طول زمن التلفظ بالأبيات، و في هذا الطول تتمع و انتشاء الشاعر بالماضي الطفولي الحافل بالنشاط و الإندفاع ،وهو في الحقيقة قد يكون قصيرا- مما نَعُدُّ- و لكنه مستغرق في الطول لحلاوته و تشبث أبي القاسم الشابي به من جهة،و لتعاسة الحاضر من جهة أخرى ،و هذا التزمين زاده السكون ، و المتمثل في وفرة المدود، طولا ، و كأنه يوشك ألا ينتهي.فالسكون ورد (62مرة)، و نحن لا نرمي إلى القول بأن السكون يدل على السكينة و بطئ الإيقاع ، و إنما على النقيض من ذلك ، نريد القول إنه ارتبط بالمدود، خصوصا في الأفعال(رقصنا-شدونا-عدونا......)وتتابعها وفق هذا التواشج الصوتي والتماثل الإيقاعي ،يجعلنا نشعر كأن هذا الماضي يحدث الآن.
وحسن نسج أبي القاسم الشابي للغته ، مثلا في (عدونا)و هذه المسافة بين نطق الدال المفتوحة و الواو الساكنة من جهة و طول النون، المطالة بالمد- هذه الخاصية التي شدت انتباهنا حتى عددناها من صميم التجربة الشعرية الشابية- تجعلنا نستشعر تلك الفرحة السرمدية التي عاشها الشاعر في الطفولة ،وانتشاؤه منها،وطولها، وكأنها تخترق الماضي لتحل في الحاضر.

كما يمكننا ملاحظة ضآلة الضمة في الاستعمال اللغوي في تلك الأبيات، لأن الشاعر أراد التعبير عن طول التزمين والفتحة و المدود أنسب لذلك لأنّ (الفتحة مطلقة صوت لين قصير ، فإذا أصبحت ما يسمى بالألف الممدودة فهي صوت لين طويل ، و الفرق بين الفتحة الطويلة و القصيرة هو أن الزمن الذي تستغرقه الأولى ضعف ذلك الذي تستغرقه الثانية)[2]، و(طغيان الحركات الطويلة و بالأخص منها الفتحة)[3] يعكس بعمق اللذاذة التي استشعرها الشاعر، إبان الطفولة.

كنا في دراستنا للمقاطع الصوتية ، قد ربطنا بين ظاهرة المدود و مظاهر الحزن والسآمة ، و لكن هذه الأبيات الأربعة ،تتحدث عن لحظات تمنى الشاعر ضمنيا ألا تنتهي، و رغم ذلك استعان من اليم الصوتي ما أمكن له ليدل على ذلك ، فأكثر مثلا من المدود، و لا نعد هذا من التناقض في شيئ ، إنما نؤكد ألا معيارية

---

[1] /إبراهيم أنيس-الأصوات اللغوية- ص 127
[2] /إبراهيم أنيس- الأصوات اللغوية- ص 127
[3] /الطاهر الهمامي- كيف نعتبر الشابي مجددا –ص 115

في الأمور الصوتية-على وجه العموم-فالشاعر هو الذي يكور اللغة و يعجن منها مادته الصوتية ، متجاوزا القاعدة قليلا أو كثيرا.

والجلي الواضح أن كل الأبيات الشعرية قد احتوت على عدد غير قليل من ظاهرة المدود الصوتية ، و هذا الجدول الإحصائي يشخصن ما ذهبنا إليه :

البيت	المدود
الأول	رقصنا+ الحياة+ طويلا *شدونا+ الشباب+ سنينا
الثاني	عدونا+ الليالي+حفاةً * شعاب+الحياة+ دمينا
الثالث	أكلنا+التراب+مللنا * شربنا+ الدموع+ روينا
الرابع	نثرنا+ الأحلام+ الآلام* الأسى+ شينا

هذا التضافر بين طغيان الحركة الطويلة(الفتحة) و المدود ، هو الذي ساعد في إطالة زمن المقاطع الصوتية و بالتالي الإنشاد، مما يوحي بجو السعادة ، رغم تساؤل شكري محمد عياد[1](لا ندري هل هذه المفردات كلها ،العدو ، الحفى شعاب الحياة ، و أخيرا الدم ، دلائل على البهجة ،و الإندفاع مع لذات الصبا أم على الألم و العناء الباطل ،أم عليهما معا ،أم أن ظاهرها الفرح و المتعة وباطنها قدر لابد من نفاذه؟و كذلك قوله –و شربنا الدموع حتى روينا-فقد يكون في الدموع راحة للمحزون ، و لكنها لا تروي القلب الظمآن).

إن حوادث الصبا،تُؤخذ مأخذ الصبا، فالسقوط و الإصابة في الطفولة ركضا ، متعة لا تضاهيها متعة،وأحداث الطفولة أرضية لبناء شخصية المرء.

[1] /شكري محمد عياد- مدخل إلى علم الأسلوب- ص 96

الفَصْلُ الثـانِـي

إيقاع الأوزان من الوجهة الصوتية

- الوَتِيرَة الإستعمالية للبحورِ الشعريةِ
- القوافِي في التجربةِ الشابية
- أثرُ الزحَافات في التنويعِ الإيقاعِي

فاتحة للفصل الثانى :

بعد دراسة الأشكال الصوتية في شعر أبي القاسم الشابي و التي تمثلناها في المقاطع الصوتية ، خصوصا المدود و النبر و التنغيم و التزمين، حيث استنتجنا تواشجها ، و تآزرها – ملتحمة - في تخريج البنية الإيقاعية ، كما قادنا تحليلنا إلى اكتشاف أن هذه الأشكال الصوتية ، خصوصا النبر و التنغيم ، تحمل طابعا تلفيظيا أدائيا ، مما يجعلها لصيقة بفن الإنشاد والتطريب ، و لنا في أداءات -محمود درويش و مفدي زكرياء- الشعرية ، دليلا عن كيفية إنشاد الشعر و إظهار المقاطع الصوتية و نبر الكلمات والجمل و هكذا.

ونحن إذْ فرغنا من ذلك ،ننتقل إلى ركيزة أخرى من ركائز التخريج الصوتي للبنية الإيقاعية ، ونقصد – إيقاع الأوزان من الناحية الصوتية- فنتتبع الوتيرة الإستعمالية للبحور الشعرية ، من خلال إحصاء شامل و دقيق لكل الإيقاعات الوزنية المستعملة ، من خلال ديوان أغاني الحياة ،مبينين سر ارتفاع نسبة استعمال بحور بعينها و إقصاء أخرى.

ثم نتبين بواسطة الإحصاء و التحليل ، طبيعة القوافي التي سايرت تلك الأوزان الشعرية ، مركزين في دراسة القوافي على حروف الروي ، من حيث خصائصها الصوتية و انسجامها مع طبيعة التجربة الشعرية الشابية ونختتم الفصل الثاني بتتبع ظاهرة الزحافات من الناحية الصوتية وعلاقتها بتنشيط السياق الصوتي والتنويع الإيقاعي ، فالزحافات مغامرة موسيقية ورفض لرتابة الأوزان الشعرية و بحث عن تبديلات و تنويعات تنغيمية تساعد على احلولاء القول الشعري.

أولا : الوتيرة الإستعمالية للبحور الشعرية

قبيل الشروع في تتبع المعالم الوزنية في التجربة الشعرية الشابية من حيث التجلي و الخفاء ،نود أن نستجمع مفاهيم مصطلح(الشعر) ،إذ هو (كلام منظوم ، بائن عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم ، بما خص به من النظم الذي إن عدل عن جهته مجته الأسماع ، و فسد على الذوق ، و نظمه معلوم محدود ، فمن صح طبعه و ذوقه لم يحتج إلى الإستعانة على نظم الشعر بالعروض التي هي ميزانه)[1].فالعروض إذن هو الميزان الذي تقاس به درجة الشعرية على حد تعبير ابن طباطبا .

وربما حاول –قدامة بن جعفر[2]-أن يقدم تعريفا مقتضبا للشعر لما قال: إنه كل (قول موزون مقفى يدل على معنى).

فالوزن هو محك الشعرية ، مضافا إليه المعنى.

و هي كما نلاحظ مفاهيم معيارية ، تنمط القول الشعري، وتقربه من الجاهزية و الثبوت ، رغم أن الشعر (في لسان العرب غريب النزعة عزيز المنحى ، إذ هو كلام مفصل قطعا قطعا ، متساوية في الوزن ، متحدة في الحرف الأخير الذي تتفق فيه رويا و قافية ، و يسمى جملة الكلام إلى آخره قصيدة وكلمة....و يراعى فيه اتفاق القصيدة كلها في الوزن الواحد)[3].

و من أشد خصائصه إلحاحا (جودة مطالعه ، و لين مقاطعه ، و استواء تقاسيمه ، و تعادل أطرافه)[4].

وحسبنا من هذه المفاهيم التي تعتد بالوزن كشرط أساسي في البناء الشعري فالوزن من صميم البنية الصوتية للقصيدة و هو لا ينفصل البتة عن المستويات الدلالية أو النحوية فالوزن (ليس أمرا مفروضا على القصيدة أو مجرد قالب تصب فيه التجربة ، و إنما هو أمر مرتبط بالمبدأ المحرك للنظم الشعري ذاته)[5].

---

[1] /ابن طباطبا العلوي- عيار الشعر – تحقيق- محمد زغلول سلام- دط- منشأة المعارف- الإسكندرية-مصر-1984- ص 41

[2] / قدامة بن جعفر- نقد الشعر- تحقيق- محمد عبد المنعم خفاجي- دط-دار الكتب العلمية-بيروت-لبنان-دت- ص 64 و ينظر أيضا – أحمد بن فارس- الصاحبي في فقه اللغة العربية و مسائلها و سنن العرب في كلامها- تحقيق- أحمد حسن بسج- ط1- دار الكتب العلمية-بيروت-لبنان- 1997-ص 211

[3] /عبد الرحمن بن خلدون- المقدمة- تحقيق- أحمد الزعبي- - د ط- دار الأرقم بن الأرقم- بيروت- لبنان- د ت- ص 647

[4] /أبو هلال العسكري- كتاب الصناعتين- تحقيق- مفيد قميحة- - ط 2- دار الكتب العلمية-بيروت- لبنان-1984- ص 69

[5] /جابر عصفور- مفهوم الشعر- دراسة في التراث النقدي- - ط 3- دار التنوير-بيروت- لبنان- 1983- ص 49

وأخيرا فالوزن الشعري (هو إحدى الوسائل المرهفة التي تمتلكها اللغة لاستخراج ما تعجز عنه دلالة الألفاظ في ذاتها عن استخراجه من النفس البشرية)[1].

والشعر عند علماء الشعرية العربية الحديثة ، هو خرق دائم مستمر للغة ، لكل ما هو مألوف، الشعر بحث مستديم عن الجديد و رفض للثابت، ورفض أيضا للمعيار.

و الشعر عند أبي القاسم الشابي صنو الشعور و أداة التعبير عن الآلام والآمال :

يا شعرُ أنت فمُ الشع * * ورِ ، و صرخةُ الرّوح الكئيبْ[2]

يا شعرُ أنتَ صَدى نَجِي **بِ القلبِ ، و الصَّبِّ الغريبْ[3]

و الشعر ترجمة لأحزان و أتراح الحياة :

يَا شِعرُ أنتَ مَدامعٌ ** عَلِقتْ بِأهدابِ الحياةْ[4]

يَا شِعْرُ أنتَ دَمُ ، تفجَّ * * رَ مِنْ كُلُومِ الكَائِناتْ[5]

---

[1] / جابر عصفور- مفهوم الشعر – ص 49

[2] /أبو القاسم الشابي- أغاني الحياة- قصيدة- يا شعر- البيت الأول- ص 15

[3] / المرجع نفسه- االقصيدة نفسها- البيت الثاني- الصفحة نفسها-

[4] /المرجع نفسه- القصيدة نفسها- البيت الثالث- الصفحة نفسها-

[5] / المرجع نفسه – القصيدة نفسها- البيت الرابع- الصفحة نفسها

و الشعر أخيرا وحيّ و لغة الملائكة ، يتسم بإيقاعاته المنسجمة :

يا شعر ، يا وحيَ الوجو* * دِ الحيّ ، يا لغة الملايكْ[1]

غرّدْ ، فأيامي ، أنا ** تبكي على إيقاع نايكْ[2]

و في موضع آخر، يؤكد أبو القاسم الشابي[3] أنّ (الجمال هو الذي أنطق شعراء الوجود بتلك الأناشيد الخالدة المتغنية بجلال الكون و مجد الحياة). فالشعر قول جميل، يسكب في وعاء جميل مؤثر بإيقاعاته و علاقات عناصره مع بعضها البعض.

لقد حاول أبو القاسم الشابي أن يفلت من قبضة القوافي الموحدة و أحرف الروي المتماثلة ، فكتب وفق نظام المقطوعات ، ونظام التوشيح[4] ، بيد أنه لم يحاول الخروج عن وحدة الوزن في القصيدة الواحدة، مما يلوّح بقيمة الإيقاع الخارجي في التجربة الشعرية الشابية.

لكل شاعر معالم وزنية و بحور شعرية ما ينفك يستعملها ليصب فيها تجربته الشعرية ،فيكثر من هذا البحر (الوزن) و يقل من ذاك ،غير آبه بآخر.و لسنا ممن يجزم بملائمة كل وزن لموضوعات بعينها ،غير قادر على مبارحتها قيد أنملة، كما زعم حازم القرطاجني[5]، و إنما نحن نؤكد (أن كل تجربة شعرية تفرض وزنها الخاص، كما تفرض كيفية خاصة في تشكيل الإيقاع)[6].

---

[1] / أبو القاسم الشابي- أغاني الحياة- قصيدة يا شعر- البيت 35- ص 17
[2] / المرجع نفسه- القصيدة نفسها- البيت 36- الصفحة نفسها
[3] /أبو القاسم الشابي- الخيال الشعري عند العرب- تحقيق- أحمد حسن بسج- ط 1- دار الكتب العلمية- بيروت- لبنان- 1995 –ص50
[4] /ينظر مثلا –أغاني الحياة- قصيدة- أغنية الحياة- ص ص 45و48
[5] /ينظر- حازم القرطاجني- منهاج البلغاء و سراج الأدباء- ص 266
[6] / جابر عصفور- مفهوم الشعر- دراسة في التراث النقدي- ص 49

إنّ ديوان أغاني الحياة لأبي القاسم الشابي يدور (حول بحور عشرة لا يتجاوزها)[1]، و هذا الجدول يُحوصِل ما ذهبنا إليه :

البحور	العدد الإستعمالي	عدد التامة	عدد المجزوءة
الخفيف	29	28	01
الكامل	24	13	11
الرمل	18	08	10
المتقارب	11	11	00
البسيط	09	08	01(مخلع البسيط
الطويل	08	08	00
المجتث	04	04	00
السريع	03	03	00
المتدارك	02	01	00
المنسرح	01	01	00

هـذا الإحصــاء للـوتيرة الإسـتعمالية للبحـور، قـد اعتمـده الطــاهر الهمامي[2]،أما ما قمنا به من إحصاء من خلال الديوان المعتمد في هذا البحث فأنتج هذا الجدول :

البحور	العدد الإستعمالي	عدد التامة	عدد المجزوء
الخفيف	30	28	02
الكامل	22	13	09

[1] /الطاهر الهمامي- كيف نعتبر الشابي مجددا- ص 41
[2] / المرجع نفسه- ص 42

الرمل	18	08	10
المتقارب	12	12	00
البسيط	10	09	01(مخلع البسيط
الطويل	08	08	00
المجتث	03	03	00
السريع	03	03	00
المنسرح	02	02	00
المتدارك	01	01	00

و من خلال استقراء الجدولين الإحصائيين ، نلمس تقاربا تاما في ترتيب البحور الشعرية وفق نسبة وتيرتها الإستعمالية في التجربة الشعرية الشابية من خلال ديوانه أغاني الحياة ، أما الإختلاف فكمنَ في بعض الفروق الطفيفة من حيث عدد القصائد الواردة وفق وزن شعري معين :

1/**الجدول الإحصائى الأول**

عدد قصائد الديوان	عدد القصائد ذات البحور التامة	عدد القصائد ذات البحور المجزوءة	ترتيب البحورالاربعة الأولى
109	86	23	-الخفيف -الكامل -الرمل -المتقارب

2/الجدول الإحصائى الثاني :

عدد قصائد الديوان	عدد القصائد ذات البحور التامة	عدد القصائد ذات البحور المجزوءة	ترتيب البحور الأربعة الأولى
109	87	22	-الخفيف -الكامل -الرمل -المتقارب

و كنا قد أشرنا في الفصل الأول أن الطاهر الهمامي اعتبر قصيدة – الصباح الجديد- من مجزوء المتدارك ، في حين عدها - أحمد حسن بسج- من بحر الخفيف، و مثل هذه الإختلافات هي التي لم تجعل النسب في الجدولين متطابقة كليا.

ورغم ذلك فهناك إجماع على البحور الشعرية التي كرست التجربة الشابية من حيث عددُها أولا و ترتيبُها ثانيا :

1/ بحر الخفيف : 30 قصيدة من أصل 109

2/بحر الكامل : 22 قصيدة من أصل 109

3/ بحر الرمل : 18 قصيدة من أصل 109

4/ بحر المتقارب : 12 قصيدة من أصل 109

⇦ المجموع : 82 قصيدة من أصل 109

خلاصة : أربعة بحور شعرية هيمنت على الوتيرة الإستعمالية حيث بلغت نسبتها **مجتمعة** :79%، مما يدفعنا لتقصي خصائص بعضها و مدى تكريسها للتجربة الشعرية الشابية.

و قد بلغت **البحور التامة** : 61 قصيدة أي بنسبة 80%
أما **المجزوءة** : 21 قصيدة أي بنسبة 20%

مما يدل بشكل لا يترك مجالا للشك أن أبا القاسم الشابي قد اتجه لتوظيف البحور التامة ،بالنظر لشساعتها ورحابتها و كذا قدرتها على استيعاب تجربته الشعرية ،على ما عرف عنها من معاناة و يأس و قنوط.[1]

إنّ استقراءً ثانياً للجدولين يبين- لا محالة- إقصاء أبي القاسم الشابي للبحور الشعرية التالية :

1/بحر الهزج
2/بحر المقتضب
3/بحر الرجز
4/بحر المديد
5/بحر المضارع
6/بحر الوافر

فالتجربة الشعرية الشابية اقتضت إقصاء (بحور كانت مستعملة في عصره بل و بعضها كان رائجا لا يكاد يخلو منه شعر شاعر)[2].
و في هذا الإطار لا يسعنا إلا أن (نعجب كيف كتب الشابي على المنسرح المتروك الذي لا نكاد نجد شاعرا معاصرا يكتب عليه بيتا و قلما يكتب عليه حتى القدماء)[3].

و فضلا عن ذلك فإن فيه (بعض اضطراب و تقلقل ، و إن كان الكلام فيه جزلا)[4].
و بحر المنسرح هو (البحر الثاني الذي أبى معظم شعرائنا المحدثين النظم منه أو لم يستريحوا إليه ، و إلى موسيقاه ، فقد ورد في الشعر الحديث من هذا البحر النزر القليل...و نحن حين نقرأ قصائده لا نكاد نشعر بانسجام في موسيقاه)[5].

[1] /ينظر مثلا- أبو القاسم الشابي- أغاني الحياة- قصيدة إلى الله – من الخفيف- ص ص 178 و 180.
[2] /الطاهر الهمامي- كيف نعتبر الشابي مجددا –ص 43
[3] /نور الدين صمود- محاولة تحقيق و إحصاء لشعر الشابي- مجلة الفكر-عدد جويلية 1966-ص 24 ، نقلا عن الطاهر الهمامي- كيف نعتبر الشابي مجددا- ص 43
[4] /حازم القرطاجني- منهاج البلغاء و سراج الادباء- ص 268
[5] /إبراهيم أنيس- موسيقى الشعر- ص 94

و أخيرا و نظرا لطبيعة المنسرح فإنه (يصعب على آذاننا ، و هذا ربما لأن إحدى تفعيلاته- مفعولات- تنتهي بمتحرك ، مخالفة التفاعيل الأخرى التي تنتهي بساكن)[1]،رغم أن الخليل سماه أصلا هكذا (لانسراحه وسهولته)[2].

و المُنسرِح بكسر الراء إسم فاعل[3]، و يبدو أن إيقاعه فيه قلقلة واضطراب ، و هو (متوسط السرعة ، خفف حدة سرعته وجود المد في حشوه – مفعولات- لكن الزحافات التي تدخل عليه تجعل منه بحرا يميل إلى السرعة)[4].

و المستقرئ لتطور هذا البحر الشعري يميل إلى الإستنتاج أنه من البحور التي (قل استعمالها قديما لخلو وزنه من الإثارة الإيقاعية ، فهو بحر رتيب أقرب إلى الإضطراب منه إلى الإتزان حتى لتجد في بعض شواهده ما يدل على نثرية مقيتة)[5].

ومن الغريب أن يستعمله الشابي و هو المعروف بالدعوة إلى التجديد و الإعتماد على الإنسيابية و التلقائية ، و قد (هجره المحدثون.. و أغلب الظن أنه ينقرض من الشعر في مستقبل الأيام)[6].

فالمنسرح ورد في الشعر الجاهلي بنسبة – 0.5% و عند الإحيائيين 0.67% ، و عند جماعة أبولو 0.5%[7].

و لكن لماذا كل هذه الزوبعة و أبو القاسم الشابي لم يكتب إلا قصيدتين على وزن المنسرح :
فقصيدة (الكآبة المجهولة)كتبت في 07-أوت 1926 و يبلغ عدد أبياتها 21 بيتا و قصيدة (الصيحة) ، كتبت في 13/جوان 1925 و يبلغ عدد أبياتها 20 بيتا.

[1] / مصطفى حركات- نظرية الوزن – الشعر العربي و عروضه- ط1- دار الآفاق- الجزائر- 2005- ص 163
[2] /ابن رشيق- العمدة في صناعة الشعر ونقده ج 1- ص 220
[3] /موسى الأحمدي- المتوسط الكافي في علم العروض و القوافي- ط 2- المؤسسة الوطنية للكتاب- الجزائر-1969- ص 246
[4] /صلاح يوسف عبد القادر- علم العروض و الإيقاع الشعري-دراسة تحليلية تطبيقية- ط 1-شركة الأيام- الجزائر-1996- ص 95
[5] /عبد الرضا علي- موسيقى الشعر العربي- قديمه و حديثه- ط 1- دار الشروق – عمان –الأردن- 2007 ص 161
[6] /إبراهيم أنيس- موسيقى الشعر- ص 95
[7]/ ينظر سيد البحراوي- العروض و إيقاع الشعر- ص 56 و ينظر أيضا عبد الحكيم العبد- علم العروض الشعري-في ضوء العروض الموسيقي –ط2- دار غريب – القاهرة- 2005- ص 59 ، و ينظر أيضا سيد البحراوي- موسيقى الشعر عند شعراء أبوللو- دط- عالم الكتب-القاهرة- د ت ص 163و ينظر أيضا جمال الدين بن الشيخ- الشعرية العربية- ترجمة- مبارك حنون و محمد الولي و محمد أوراغ- - ط1- دار توبقال-الدار البيضاء-المغرب- 1996 - ص245 و ما بعدها.

و سنتا 1925 و 1926 تمثلان بداية التجربة الشعرية الشابية اليافعة ، و ربما كان ذلك الإستعمال من باب التجريب و البحث عن الضالة الوزنية و الإيقاعية و الدليل على ذلك أنّ الشاعر لم يعد لتوظيف المنسرح بعد ذلك مطلقا ، فهو قد هجره ثلاثا ، وكأنه أدرك عدم مناسبته لطبيعة تجربته الشعرية و لا يقوى على بلورة أفكاره الطامحة الطافحة.

و اعتبارا من هذه النقطة من صيرورة البحث ، سنعمد إلى تتبع خصائص البحور الأربعة الأولى ، ذاكرين الموضوعات الواردة وفقها و مدى مناسبتها للتجربة الشابية، مركزين على سيد البحور الشعرية من حيث الإستعمال ألا وهو الخفيف ، دون نسيان البحث عن أسباب إقصاء الشاعر لبحر ذي صيت و باع و نعني به بحر الوافر.

- * **البحور الأكثر شيوعا في التجربة الشعرية الشابية**

استنتجنا بالدليل الذي لا يشوبه أدنى ريب ، أن التجربة الشعرية الشابية ، من خلال ديوان أغاني الحياة ، تكرست في بحور شعرية أربعة اكتسحت الوتيرة الإستعمالية للأوزان الشعرية ،علما أن (أن الوزن هو أعظم أركان حد الشعر ، و أولاها به خصوصية ،و هو مشتمل على القافية ، و جالب لها ضرورة)[1].

ومنهجنا في دراسة و غربلة هذه الظاهرة المائزة ، هو تتبع خصائص البحر الشعري المغطي لأكبر مساحة من قصائد الديوان ،حاصرين طبيعة الموضوعات التي احتضنها ، دون إغفال الحديث المقتضب عن البحور الشعرية الثلاثة المتبقية (الكامل ، الرمل ، المتقارب)،و في الوقت ذاته ننهي هذا العنصر من الفصل الثاني بالبحث عن تعليل لإقصاء أبي القاسم الشابي لبحر يعد من الوجهة النظرية من أنشط البحور ألا وهو (بحر الوافر) .

أولا : بحر الخفيف

[1] /ابن رشيق- العمدة – ج 1- ص 218

لقد أثبت الإحصاء السابق أن بحر الخفيف ورد-30 مرة-من أصل 109 وورد تاما- 28 مرة- وورد مجزوءً[1] مرتين ، ليس إلا.
وعن الخفيف (ذكر الزجاجي أن ابن دريد أخبره عن أبي حاتم عن الأخفش قال : سألت الخليل بعد أن عمل كتاب العروض ، لِمَ سميتَ المنسرح منسرحا ، قال :لانسراحه و سهولته...قلت : فالخفيف ؟ قال : لأنه أخف السباعيات)[2].

إذن للبحر الخفيف(ستة أجزاء كلها سباعية ، فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن)[3]، و هذه التفعيلات بمثل هذا الطول ، قادرة مبدئيا على استيعاب أكبر قدر ممكن من الأحداث، فضلا عن احتوائها على ظاهرة المدود لا سيما في (فَا) و (لا) ،تلك المدود التي اكتسحت أيضا التجربة الشابية كما بيّنا في الفصل الأول.

أضف إلى ذلك وفرة الحركات على حساب السكنات (السكون) في الإستعمال النظري (/0//0/0/ 0//0/0/ 0/0//0/0) أي (12) حركة مقابل (09) سكنات، و لهذه الخاصية المقطعية الصوتية ما يناسب التجربة الشابية.

أما من الناحية الموسيقية ، فإن موسيقى الخفيف (تتسم بالخفة والمرونة)[4] وتلك لعمري لمن أهم المبادئ التي نادى بها الرومانسيون و جماعة أبولو، و أبو القاسم الشابي على وجه أخص،حيث يعطي للعفوية و التلقائية قدرا كبيرا من الأهمية في العملية الإبداعية.(وقد ألمح في كتابه ، الخيال الشعري عند العرب ، إلى ضيقه بالهندسة الثابتة للقصيدة التقليدية و ما تفرضه من قيود ضارة بالعواطف المتدفقة و البساطة و التلقائية)[5].

و بحر الخفيف أعتبر دوما ذا (جزالة و رشاقة)[6]،و قد قيل فيه رفعا من شأوه (ساطع النغم ، بارز الموسيقى...يصلح للترديد.. و قد قيل إنه أخف البحور على الطبع و أطلاها في السمع)[7].

---

[1] / أبو القاسم الشابي- أغاني الحياة- قصيدة- الغزال الفاتن- ص ص 107-108- و قصيدة – الصباح الجديد- ص ص 150-152
[2] /ابن رشيق- العمدة- ج1- ص 220
[3] / موسى الأحمدي- المتوسط الكافي- ص 267
[4] /صابر عبد الدايم- موسيقى الشعر بين الثبات و التطور- ط 3- مكتبة الخانجي- القاهرة- 1993- ص 127
[5] /أبو القاسم محمد كرو-الشابي –حياته و آثاره- ص 213
[6] / حازم القرطاجني- منهاج البلغاء و سراج الأدباء- ص 269
[7] / صابر عبد الدايم- موسيقى الشعر العربي- ص 118

ونحن إذ نجمع كل هذه الشهادات و الأقوال ، إنما نريد أن نبحث في الخصائص التوقيعية لهذا البحر ،الذي نال الحظوة و الإستئثار بنسبة لافتة للنظر، مقارنة بالبحور الشعرية الأخرى.

وبحر الخفيف قد احتل المرتبة الثالثة في ديوان البحتري بنسبة 17%، والمرتبة الخامسة في ديوان أبي الطيب المتنبي بنسبة 09%، أما في ديوان أحمد رامي فقد احتل الخفيف الصدارة بنسبة 58%[1]

ولهذه النسب ما ينم عن قدرة بحر الخفيف على بلورة مختلف التجارب الشعرية ، قديمها و حديثها ،و تلك القدرة تبدأ من كون الخفيف من دائرة المشتبه و التي تضم (السريع ، المنسرح ،الخفيف ، المضارع ، المقتضب و المجتث)،فالتفعيلة (فاعلاتن) مشتبهة مع (مستفعلن) ، مما يساعد على إضفاء تواشج نغمي و تماثل مقطعي و ترتيب مثالي للحركات و السكنات ،و كل هذه الخصائص مجتمعة هي وحدها الكفيلة بجعل بحر الخفيف بحرا مغريا بامتياز.
ثم لا بد من الإشارة إلى أهمية الأوتاد في البناء الموسيقي والنغمي للأبيات الشعرية و من ثم القصائد الشعرية .
و الأوتاد على نوعين ، فأما المجموعة منها فتحمل توقيعا قويا شديدا ، والمفروقة فعلى النقيض من ذلك فتوقيعها ضعيف خافت ،(فبقدر ما تكون نواة البحر أي جزؤه متركبة من أوتاد مجموعة أو مفروقة، يكون وزنه أي نغمته و توقيعه ، صاعدا قويا أو نازلا منخفضا)[2]

النواة	الوتد	موضعه	صفته	درجة توقيعه
فاعلاتن	عِلا	الوسط	مجموع	صاعدة
مستفع لن	تَفْعِ	الوسط	مفروق	نازلة

إن بحر الخفيف و وفق هذه الخصائص العروضية و الإيقاعية ، مناسب أيما تناسب مع الحساسية الغنائية و الطبع الرومانسي الذين يتحلى بهما الشاعر:

---
[1] / ينظر صابر عبد الدايم- موسيقى الشعر العربي- ص 118
[2] / الطاهر الهمامي- كيف نعتبر الشابي مجددا- ص 47

و الشقيُّ الشقيُّ من كان مثلي * * في حساسيتي و رقةِ نفسِي [1]

إن أبا القاسم الشابي لم يستعمل بحر الخفيف مجزوءًا إلاّ مرتين، و قد سبق الإشارة إلى ذلك ، مما يؤكد وجهة نظرنا ،حول رحابة التجربة الشعرية ، فلا يمكن أنْ يفيها حقها إلا التفعيلات الطويلة المديدة ، و هذا لعمري ما يكتنزه بحر الخفيف على غيره من البحور الشعرية، إضافة إلى الخصائص التوقيعية السابقة الذكر.

إن نظرة متأملة للجدولين الإحصائيين السابقين تفضي إلا أنّ (الشابي بقدر ما انطلق مرنا في فنه ، تصلب فلم يلبث أن تراجع ، فكانت مرونته من عمل الشباب عمرية غير متأصلة و إلا فماذا يعني تخليه شيئا فشيئا عن المجزوءات رغم افتتان الشعراء بها لخفتها)[2].

و هناك نقطة خطيرة ، يمكن لفت الإنتباه إليها ، و هي ما يسمى الحال العروضية ، حيث من خلال تتبع تواريخ كتابة القصائد ، يكمن ملاحظة تتابع قصائد على وزن واحد (و هذه الحال العروضية تلازم الشاعر مع الخفيف أكثر من سواه)[3].

و يمكن تفسير هذه الحال العروضية ، بانسجام بحر الخفيف مع طبيعة التجربة الشعرية الشابية ، و نهل أبي القاسم الشابي من معين عروضي موحد ، في تجارب شعرية متلاحقة ، و كأنه الظمأ الموسيقي لإيقاعات بحر الخفيف.

<u>*جدول إحصائي للقصائد على وزن الخفيف</u>

القصيدة	سنة كتابتها	وزنها	نوعه	عدد أبياتها	طبيعة موضوعها
الغزال	فبراير 1923	الخفيف	المجزوء	**23**	وجداني
أيها الحب	أوت 1924	الخفيف	التام	**09**	وجداني
ك/الغرام	ليست مثبتة	الخفيف	التام	**04**	وجداني
تونس الج	جوان 1925	الخفيف	التام	15	وطني

[1] / أبو القاسم الشابي – أغاني الحياة- قصيدة النبي المجهول- البيت 28- ص 95

[2] / الطاهر الهمامي- كيف نعتبر الشابي مجددا –ص 60

[3] / المرجع نفسه – ص 59

قال قلبي للإله	غير مؤرخة	الخفيف	التام	**07**	شكوى
الحياة	ديسمبر 1925	الخفيف	التام	03	تأملي
الدموع	جوان 1927	الخفيف	التام	15	شكوى
أيها الليل	جوان 1927	الخفيف	التام	**53**	تأملي
سر مع الدهر	سبتمبر 1927	الخفيف	التام	**03**	حكمي
دموع الالم	جانفي 1928	الخفيف	التام	**19**	شكوى
قلت للشعر	أكتوبر 1928	الخفيف	التام	32	تأملي
يا رفيقي	جويلية 1928	الخفيف	التام	37	شكوى
إلى الله	أكتوبر 1929	الخفيف	التام	**42**	شكوى
إلى الشعب	أكتوبر 1930	الخفيف	التام	**55**	ثوري
الأشواق التائهة	ديسمبر 1930	الخفيف	التام	**24**	شكوى
طريق الهاوية	جويلية 1930	الخفيف	التام	20	وجداني+ تأملي
الجمال المنشود	جويلية1930	الخفيف	التام	19	وجداني
شجون	أكتوبر 1930	الخفيف	التام	**08**	شكوى
أنسيم يهب	1931	الخفيف	التام	**14**	مناسباتي
أحلام شاعر	أفريل1931	الخفيف	التام	**14**	وجداني
أبناء الشيطان	أسبتمبر 1931	الخفيف	التام	25	عبثي
صلوات في هيكل الحب	أكتوبر 1931	الخفيف	التام	**68**	وجداني
في ظل الواد الميت	أفريل 1932	الخفيف	التام	**16**	تأملي+ شكوى
الساحرة	جويلية 1932	الخفيف	التام	31	وجداني

أيتها الحالمة بين العواصف	فيفري 1933	الخفيف	التام	11	وجداني
ذكرى الصباح	مارس 1933	الخفيف	التام	**32**	تأملي
الصباح الجديد	أفريل 1933	الخفيف	المجزوء	33	وجداني
تحت الغصون	سبتمبر 1933	الخفيف	التام	64	وجداني
ألحاني	سبتمبر 1933	الخفيف	التام	25	وجداني
النبي المجهول	أوت 1934	**الخفيف**	**التام**	59	ثوري

لقد قمنا بإحصاء قصائد ديوان أغاني الحياة و الواردة على بحر الخفيف برمتها، و صنفناها وفق تسلسل تاريخ كتابتها، محددين طابع موضوع كل قصيدة ،ذاكرين عدد أبياتها ، و منه يمكن تثبيت هذه النتائج :

1/كل القصائد على بحر الخفيف التام إلا اثنتان وردتا على مجزوء الخفيف و هي (الغزال الفاتن ، الصباح الجديد)[1]،و هذا يعني مبدئيا ميل أبي القاسم الشابي إلى البحور التامة دون المجزوءة ،لرحابتها و قدرتها على استيعاب فيض التجربة الشعرية. وتجربة مجزوء الخفيف كانت في الطفولة الشعرية و ما فتئ أبو القاسم الشابي أن هجرها إلى الأبد ، وفي هذا الهجر دلالة على عدم توائم طبيعة التجربة الشعرية الشابية و خصائص المجزوء.

2/تراوحت موضوعات القصائد من حيث النسبة ، بين الشكوى و الوجدان، وبنسبة أقل التأمل و الدعوة إلى الثورة ، و هذان الموضوعان قد بنيَ عليهما كل الديوان تقريبا ،بل لسنا نبالغ إن قلنا :إنّ حياة أبي القاسم الشابي تأرجحت بين الشكوى و الغزل و هو ما سميناه الوجدان.

[1] / ينظر - أبو القاسم الشابي- أغاني الحياة- ص107و 150

3/أقل مقطوعتين بلغتا ثلاثة أبيات و هما (سر مع الدهر و الحياة)[1]، و هما في التأمل و الحكمة.

و أطول قصيدة (صلوات في هيكل الحب)[2]، و قد بلغ عدد أبياتها (68) بيتا ،في موضوع وجداني ،و هي أشبه بمعلقة ،و قد ساعدت الشاعر خصوصية بحر الخفيف، بمقاطعه الممدودة ، وكثرة حركاته على سكناته من الوجهة النظرية ،على صب تجربته الشعرية ، التي أوشكت ألا تنتهي في هذا العمل الأدبي ،و يعتقد إبراهيم أنيس[3]،أن بحر الخفيف بصوره الثلاث و(التي لا فرق بينها في الجودة ، فكلها حسن الوقع في الآذان وكلها تستريح إليه الأسماع).

ومعنى ذلك أنّ الخفة و الحسن خصيصة كامنة في روح بحر الخفيف ، وهذه المزية يزيدها الشاعر عمقا و إثارة بحنكته وروعة تصرفه في لفظه و معانيه ، حتى ليمكن القول إن أبا القاسم الشابي (تعمد النظم من هذا الوزن تعمدا و قصد إليه قصدا)[4].

أجل ،حتى ليمكن قول ذلك ، سواء بوعي أو بحدس،لأننا نعتقد أنّ أبا القاسم الشابي قد وجد موائمة بين طبيعة تجربته الشعرية و ما يكتنزه بحر الخفيف من مناقب تؤهله أن يزاوج هذه التجربة بامتياز.

و تعليقا على تفاوت القصائد الواردة على بحر الخفيف، كما هو واضح من خلال الجدول الإحصائي السابق، يمكن القول إنّ ذلك يرجع إلى تطور التجربة الشعرية لدى الشابي بفعل الممارسة الإبداعية المتوالية والتي يعدها البعض بمثابة المحك الحقيقي للنضج الفني ،رغم أنّ التجربة الشابية برمتها لم تتجاوز العقد الواحد(*) ، و في ذلك برهان دامغ على عبقرية أبي القاسم الشابي و امتلاكه لمؤهلات فنية خارقة للعادة.

---

[1] / ينظر أبو القاسم الشابي-أغاني الحياة- ص ص 44 و157

[2] / ينظر –أبو القاسم الشابي- أغاني الحياة- ص 60

[3] /إبراهيم أنيس- موسيقى الشعر- ص 78

[4] / المرجع نفسه- ص 80

(*)- تمتد تجربته من 1923 إلى 1934

إذن ، هذا التفاوت في القصائد من حيث عدد الأبيات ، يمكن إرجاعه أيضا إلى طبيعة التجربة الشعرية في كل قصيدة ، فالشاعر يحس باستيفاء موضوعه ونفاذ القول فيه ، ولو من خلال ثلاثة أبيات ليس إلا[1]، وقد ينتابه شعور بالتفريط و الإلحاح في مزيد من أبيات في تجربة شعرية أخرى[2].

ثانيا :البحور الشعرية الثلاثة الموالية للخفيف

يمكن اعتبار بحر الكامل المنافس اللدود لبحر الخفيف ، في التجربة الشعرية الشابية ، حيث استحوذ على (22) قصيدة من أصل (109) ، وهذا ما يؤهله أن يحتل المرتبة الثانية- بامتياز- في الوتيرة الإستعمالية للبحور الشعرية الشابية من خلال ديوان أغاني الحياة ، و مرد ذلك أن للكامل (ثلاثين حركة لم تجتمع في غيره من الشعر)[3] ، و هذه الرحابة والإمتداد ،هي ما تستطلع إليه التجربة الشابية ،التي تحب أن تفرغ في المدود و المقاطع الطويلة ، و بحر الكامل بهذه الخاصية الفريدة ،يفتك – لعمري- و بجدارة المرتبة الثانية غير بعيد عن البحر الشعري المدلل عند أبي القاسم الشابي ، أي بحر الخفيف.

و في الكامل (جزالة و حسن اطراد)[4]،وله (مقياس واحد هو – متفاعلن)[5] إذ نلاحظ من الوهلة الأولى أنّ هذه التفعيلة المحورية في بحر الكامل ، تتكون من (///0//0) فهناك خمس حركات مقابل ساكنين، إنها ثورة الحركات ، التي تحتضن سرعة الإيقاع، الذي سرعان ما يوقفه السكون ويهدئ من عجلته ، طبعا دون الحديث عن الزحافات ،خصوصا زحاف الإضمار(تسكين الثاني المتحرك)[6] ،والتي تحاول تعديل الكفة وإحداث توازن على مستوى الوتيرة الإيقاعية (*).

و لا بد أن نشير إلى أن (الكامل من الطبقة الأولى)[7]،يتكون أساسا من تفعيلة نووية (متفاعلن) ، مشكلة من :

---

[1] / أبو القاسم الشابي- أغاني الحياة- مقطوعة- الحياة- ص 157
[2] / المرجع نفسه- - قصيدة – صلوات في هيكل الحب – ص - 60
[3] / ابن رشيق- العمدة-ج1 - ص220
[4] / حازم القرطاجني- منهاج البلغاء و سراج الأدباء- ص269
[5] / إبراهيم أنيس- موسيقى الشعر- ص 63 و ينظر أيضا – صابر عبد الدايم- موسيقى الشعر العربي- ص 87
6/ ينظر- السيد أحمد الهاشمي- ميزان الذهب في صناعة شعر العرب- تحقيق- سعيد محمود عقيل- ط1- دار الجيل –بيروت- لبنان- 2005-ص 15
(*) نتعرض لظاهرة الزحافات بعد إنهاء هذا العنصر من الفصل الثاني
7/مصطفى حركات- نظرية الوزن- ص 139

1/- مُتَ : سبب ثقيل- //[1]
2/- فا : سبب خفيف-/0
3/-علنْ : وتد مجموع-//0

و هذا التشكيل المقطعي هو الذي يؤثر على الجانب الإيقاعي و الصوتي ،مما يجعل بحر الكامل (أسرع الأوزان الشعرية إذا كان سالما ، وهو أمر نادر الحدوث ، ويحد من سرعته زحافاته و علله لأنها تسكن المتحرك وتزيد من الساكن فيه)[2].

وهذه الخاصية المقطعية النادرة ، هي التي جعلت أبا القاسم الشابي، يستعمله تاما (13)مرة و مجزوءًا (09) مرة ، إذ نلاحظ أنّ هناك ثمة تكافؤا بين الإستعمالين ، ولا مناص ، فالكامل مجزوءًا يعادل أو يوشك أن يعادل بحورا أخرى و هي تامة ، لا سيما في عدد الحركات ، مثل المتقارب.

كما يمكن ملاحظة أنّ أبا القاسم الشابي قد استعمل في مقدمة البحور الشعرية (الكامل ، الرمل ، و المتقارب) و هي من البحور الصافية ، ذات الوحدة الإيقاعية المتكررة ، مما يوحي بوُلوع الشابي بالتناسب على المستوى التفعيلي و هو ما يخدم خصائص شعره الإيقاعية مثل ظاهرة التكرار و الترادف و النعوت و التراكم الصوتي(*)،و لا بد أن نعيَ بأن (مجال الشاعر في الكامل أفسح منه في غيره)[3].

و بقيَ في الأخير أن نشير أن هذه البحور قد استعملت لدى جماعة أبوللو وفق النسب التالية [4]:

1/ بحرالكامل : 21.7%
2/بحر الرمل :21.7%
3/بحر المتقارب :06.6%

---

[1] / ينظر- عبد الرضا علي- موسيقى الشعر العربي- ص 37
[2] / صلاح يوسف عبد القادر – في العروض و الإيقاع الشعري- ص70
-(*) الظواهر الصوتية : التكرار و التراكم الصوتي ، سندرسهما في الفصل الثالث.
[3] /حازم القرطاجني- منهاج البلغاء و سراج الأدباء- ص 268
[4] / سيد البحراوي- موسيقى الشعر عند شعراء أبوللو- ص 163

- **البحور المقصاة من التجربة الشابية**
- سبق و أن ذكرنا البحور التي عافتها التجربة الشعرية الشابية وهي :

البحر الشعري المقصى	تفعيلاته
الهزج	مفاعيلن مفاعيلن 2 x
المقتضب	مفعولات مستفعلن مستفعلن 2x
الرجز	مستفعلن مستفعلن مستفعلن 2x
المديد	فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلن 2x
المضارع	مفاعيلن فاع لاتن مفاعيلن 2x
الوافر	مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن 2x

إذن هذه هي البحور التي خلت منها التجربة الشعرية الشابية ،و لم يرد وفقها و لو بيت واحد ،على الأقل فيما وصلنا من شعر أبي القاسم الشابي و أثبت في ديوان أغاني الحياة ، مع العلم أنه رفض وضع مجموعة من القصائد في متن ديوانه لضعفها الفني على حد تعبيره.[1]

وإن كانت البحور الخمسة الأولى قد مجتها الذائقة العربية و دفع بعضهم للقول (فأما الوزن الذي سموه المضارع ، فما أرى أن شيئا من الإختلاق على العرب أحق بالتكذيب و الرد منه ،لأن طباع العرب كانت أفضل من أن يكون هذا الوزن من إنتاجها...فإنه أسخف وزن سمع ، فلا سبيل إلى قبوله و لا العمل عليه أصلا..)[2] .

و في موضع آخر يؤكد حازم القرطاجني[3] ،على وجود (الأوزان الفخمة الباهية الرصينة) و تقابلها (الأوزان الطائشة القليلة البهاء)، وكان يومئ إلى البحور المذكورة سالفا.

فالمديد فيه ضعف ، و الرجز فيه كزازة ،فأما الهزج ففيه مع سذاجته حدة زائدة ، وأما المقتضب فالحلاوة فيه قليلة على طيش فيه ، والمضارع فيه كل قبيحة ، و لا ينبغي أنْ يُعتد به كوزنٍ شعريٍ....،

[1] /ينظر - أبو القاسم الشابي- أغاني الحياة- المقدمة ص 3
[2] /حازم القرطاجني- منهاج البلغاء و سراج الأدباء- ص 243
[3] / المرجع نفسه- ص266

ولا ينبغي أن يعد من أوزان العرب[1].
أجل ، تلك أحكام تصدر عن واحد من علماء الشعرية العربية الأفذاذ ، بل ربما عدّ طفرة في تاريخ الشعرية العربية ، بالنظر إلى أرائه النقدية الجريئة المغايرة لأسلافه[2]، و ليس يقارن من حيث منهجه النقدي إلاّ بجهبذ الجهابذة ،عبد القاهر الجرجاني من خلال كتابيه ، أسرار البلاغة ودلائل الإعجاز.
و بما أن (عملية التلقي في الخطاب الشعري جمالية بالدرجة الأولى و ليست إقناعية)[3] ،فالشاعر يسعى جهد قريحته للتأثير في الآخر،و الوزن إحدى قنوات التأثير،و قد عد المديد من البحور الشعرية التي تكتنز (رقة و لينا مع رشاقة)[4]، و رغم ذلك فأبو القاسم الشابي ، لم يلتفت إلى رقته ولا إلى رشاقته،وولى عنه مدبرا .

و يعتقد حازم القرطاجني[5]، أن بحر المديد يتناسب أيما تناسب مع الرثاء ، بيد أن أبا القاسم الشابي كان قد أَهَّلَ مجزوء بحر الكامل لتحمل عبء رثاء والده و لم يأبه بما قيل حول بحر المديد :

فَقدْتُ روحًا ، طاهرًا * * شَهْمًا ، يجيشُ بِكُلِّ خيرِ[6]

ورغم أنّ المديدَ سميَ أصلا هكذا (لتمدد سباعيّه حول خماسيّه)[7]، فإنه لم يحظ باهتمام أبي القاسم الشابي و لو بطرفة عين ،مما يشجعنا على القول :إنّ التجربة الشعرية ، بمعالمها و أدق خصوصياتها ، هي التي من شأنها أن تستدعي بحرا شعريا بعينه ، دون سواه ،مخولة إياه مسؤولية وعبئ الربط بينها و بين الأخر أو المتلقي.و لسنا ممن يزعم أنّ الشاعر يختار لتجربته الشعرية بحرا معينا مع سبق الإصرار و الترصد ، ثم يلبسها إياه، فتلك- لَعَمْري-أغلوطة وجب طيُّها.

و إن كنا نعجب ، فما نعجب من إهمال أبي القاسم الشابي للمديد ، على ما مدح ، و إنما من إقصاء بحر الوافر.

---

[1] / ينظر- حازم القرطاجني- منهاج البلغاء و سراج الأدباء- ص 268
[2] / ينظر-الطاهر بومزبر –أصول الشعرية العربية- نظرية حازم القرطاجني في تأصيل الخطاب الشعري - ط1- منشورات الإختلاف- الجزائر- 2007 - ص 17
[3] / المرجع نفسه- ص 53
[4] / حازم القرطاجني- منهاج البلغاء- ص 269
[5] / المرجع نفسه- الصفحة نفسها
[6] / أبو القاسم الشابي- أغاني الحياة- قصيدة- يا موت- البيت 11- ص 86
[7] / ابن رشيق- العمدة- ج1- ص 220

أجل ، لقد أقصى أبو القاسم الشابي بحر الوافر و نأى به عن تجربته

الشعرية آلاف الأميال ،حتى و إن كان (ملائما لنفسه أيما ملاءمة...)[1]، والوافر بحر مرن ،مطواع (يلين إن ألنته و يشتد إن شددته)[2]، و يكتنز مؤهلات مغرية منها (الطاقة الصوتية التي يتميز بها)[3].ليت شعري، كل هذا الإطراء،والتقريض،والوافر لم يفلح في الدوران في أشعار أبي القاسم الشابي و لو بأضعف الإيمان.

و الوافر (لوفور الأجزاء ، وتدا بوتد)[4]،و هو ما يتناسب تماما مع ميل أبي القاسم الشابي لظاهرة المدود و المقاطع الصوتية الطويلة،و كثرة الآهات و الأنات...،و قد جعله حازم القرطاجني[5]، في المرتبة الثالثة من حيث الإفتتان بعد كل من الطويل و البسيط ،و هذا التشريف من شأنه أن يجعله أكثر دورانا في الإستعمال .
ولكن هيهات ، فالوافر لم تشفع له كل هذه الإطراءات و أصناف المدح، أن يضم إلى قائمة بحور التجربة الشعرية الشابية و لو بالنزر القليل.

و بحر الوافر (ستة أجزاء كلها سباعية)[6]و هي :

مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن ** مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن

و هو من البحور (المركبة ،لكن وزنه في الدائرة العروضية يوحي بأنه مفرد)[7]، رغم أننا نرى أنه مركب التفعيلة ، و حجتنا وجهه الإستعمالي.

و لبحر الوافر مناقب إيقاعية و صوتية ، فهو (بحر يميل إلى التدفق السريع، و يمتاز باستثارة المتلقي ...و يصلح لكل أمر من شأنه استثارة السامع ، أو كسبه ،أو إغراقه في الحزن حتى الفجيعة، لذلك كثر استخدامه في الفخر، و الرثاء و الإستعطاف)[8]

[1] / نور الدين صمود- مجلة الفكر- عدد جويلية-1966-ص 24- نقلا عن الطاهر الهمامي-كيف نعتبر الشابي مجددا- ص 43
[2] / المرجع نفسه- الصفحة نفسها
[3] / الطاهر الهمامي- كيف نعتبر الشابي مجددا- ص 43
[4] / ابن رشيق- العمدة- ج1- ص 220
[5] / ينظر حازم القرطاجني- منهاج البلغاء- ص 268
[6] / موسي الأحمدي- المتوسط الكافي- ص 112 و ينظر أيضا- مصطفى حركات- نظرية الوزن- ص 129و عمر الأسعد- معالم العروض و القافية- ط 3- مكتبة العبيكان- الرياض- السعودية- 1996-ص63 و صابر عبد الدايم- موسيقى الشعر العربي- ص 85
[7] /عبد الرضا علي- موسيقى الشعر العربي – ص 109
[8] / المرجع نفسه –ص 112

كل تلك المناقب الإيقاعية و الصوتية ، ناهيك عن المقطعية ،من أحب الأمور إلى نفسية أبي القاسم الشابي ،و أشدها انعكاسا و تكريسا في أشعاره ، بيد أنه لم يلتفت إليه ، و أهمله إهمالا.

و لا يغفل أنه (بحر أحادي التفعيلة..عرفه العرب منذ العصر الجاهلي)[1] و هذا التجذر في عمق التراث العربي ، و الدوران في الإستعمال ،وورود معلقة عمرو بن كلثوم عليه :

ألا هُبِّي بصَحنِكِ فأصبْحينا ** و لا تُبقي فينا خُمورَ الأندرِينا[2]

لم يشفع له بأن يضم إلى بحور التجربة الشابية.

و هذا الجدول يوضح تطور وزن الوافر[3] :

الوزن	في العصر الجاهلي	في القرن الأول الهجري	في القرن الثاني	في النصف الأول للقرن الثالث	عند الإحيائيين	عند جماعة أبوللو
الوافر	%14.8	%15	%7.7	%9.7	%7.3	%5.2

من خلال هذا الجدول الإحصائي و الذي تم انجازه من خلال متابعة واستقراء للإنتاج الشعري وفق المراحل التاريخية المبينة ،يمكن ملاحظة أنّ أضعف نسبة استعمالية للبحر الوافر، هي عند جماعة أبوللو و التي

[1] /صلاح يوسف عبد القادر- في العروض و الإيقاع الشعري- ص 67
[2] / ينظر-الشنقيطي- شرح المعلقات العشر و أخبار شعرائها- تحقيق-عبد الرحمن المصطفاوي- ط 2- دار المعرفة- بيروت- لبنان- معلقة عمرو بن كلثوم- البيت الأول- ص 143
[3] / سيد البحراوي- موسيقى الشعر عند شعراء أبوللو- ص 163 و ينظر أيضا جمال الدين بن الشيخ- الشعرية العربية- ص250 و عبد الحكيم العبد- علم العروض الشعري- ص 59

يعد الشابي أبرز شعرائها نضجا وأبعدهم شأوا فنيا،و القضية التي تطرح أنّ شعراء جماعة أبولو لم يقصوا البحر الوافر من تجاربهم الشعرية والتي يمكن عدها (كل فكرة عقلية تؤثر في رؤية الإنسان للكون و الكائنات)[1]،وإنما شحوا و قتروا في استعماله ، بيد أنّ أبا القاسم الشابي بدا و كأنه أحدث قطيعة مع البحر الوافر،فعافته تجربته الشعرية ورأت فيه دونية، فبدت غنية دونه ، غير مفتقرة إليه، رغم حسن موسيقاه و استراحة الآذان و اطمئنان النفوس عند سماع نغماته[2].

ولا بد من الإشارة أن نسبة سرعة بحر الوافر-النسبية- تبلغ (1.54)، مما يجعله ثانيا بعد بحر الكامل الذي تبلغ سرعته (1.6)[3].

خلاصة :

ليست المزية في القول الشعري ،أن يستحوذ الشاعر على جميع البحور الشعرية ، طويلها وكاملها ،بسيطها ووافرها....فيأتيَ عليها بحرا بحرا وكأنها أثواب يلبسها قصائده ،أو أن يعد ذلك من البراعة الفنية و القدرة على تطويع العروض لخدمة إنتاجه الشعري...ليست المزية في ذلك ، إنما لكل تجربة شعرية متطلباتها و هي وحدها التي تستدعي الأصوات والتراكيب و الخيالات و الأوزان...فالتجربة الشعرية- بمفهومها الواسع - كفيلة باختيار شريكها الوزني- إن صح التعبير- و الذي ترى فيه الفحولة و المقدرة على إبراز مكامنها.

و أبو القاسم الشابي أو بالأحرى التجربة الشعرية الشابية قد رأت في بحر الخفيف القدرة و المرونة اللازمة لبلورة أبعادها الفنية و الإيقاعية ، فلا غرو إن (جعلت العرب الشعر موزونا لمد الصوت و الدندنة ،ولولا ذلك لكان الشعر المنظوم كالخبر المنثور)[4]،وأما الألحان فهي العمود الفقري لأن (الشعر أحوج إليها لإقامة الوزن وإخراجه على حد الخبر)[5]، و تلك مقومات انعكست في أشعار أبي القاسم الشابي من خلال البحور الشعرية التي استدعتها تجربته الشعرية، بنسب متفاوتة .

---

[1] /عمر خليفة بن إدريس- البنية الإيقاعية في شعر البحتري- ط 1-منشورات جامعة قاريونس-بنغازي-ليبيا- 2003-ص 399
[2] / إبراهيم أنيس- موسيقى الشعر-76
[3] / ينظر-سيد البحراوي- العروض و إيقاع الشعر العربي- ص57
[4] /ابن عبد ربه- العقد الفريد- ج7- تحقيق- عبد المجيد الترحيني- - ط1- دار الكتب العلمية- بيروت- لبنان-1983- ص 8
[5] / المرجع نفسه- الصفحة نفسها

والعيب ليس في بحر الوافر، كما أنه ليس في التجربة الشعرية الشابية ،إنما لم يحدث التواشج لغياب المناسبة ،علما أن الوافر رغم طبيعته التفعيلية فقد وظف حتى في الشعر الحر وفق نظام خاص[1].

[1] / ينظر - نازك الملائكة- قضايا الشعر المعاصر - ص 66

ثانيا : القوافي في التجربة الشابية

1/ مفهوم القافية- RIME [1]

أ/ مفهوم القافية (لغة)

من قفا ،يقفو ،قفوا، و قافية ،و(هوأن يتّبع شيئا، و قفوته ، أقفوه ،قفوا، وتقفية ، أي اتّبعته...و القفا : مؤخر العنق ، ألفها واو ،و العرب تؤنثها ، والتذكير أعم ،يقال ثلاثة أقفاء ، و الجميع قِفيّ ، و قُفِيٌّ. ويقال للشيخ إذا هرم : ردّ على قفاه ، و ردّ قفاً...و تقفيته بالعصا ، أي ضربت قفاه بها.واستقفيته بعصا ، إذا جئته من خلف و ضربته بها. و سميت قافية الشعر قافية ، لأنها تقفو البيت ، وهي خلف البيت كله..)[2].

وعلى وجه العموم فإنّ (قافية كل شيئ آخره ، ومنه قافية بيت الشعر ، وقيل قافية الرأس مؤخره ، وقيل: وسطه...و القافية من الشعر: الذي يقفو البيت ،وسميت قافية لأنها تقفو البيت. و قال الأخفش : القافية آخر كلمة في البيت ، و إنما قيل لها قافية لأنها تقفو الكلام ، قال : و في قولهم قافية دليل على أنها ليست بحرف لأن القافية مؤنثة و الحرف مذكر، و إن كانوا قد يؤنثون المذكر)[3]

و يقال عادة: (قفا أثره ، اتبعه)[4]، و منه قوله تعالى (وقَفَّيْنَا عَلَى آثَارِهِمْ بِعِيسَى ابْنِ مَرْيَمَ مُصَدّقا لِمَا بَيْنَ يَدَيْهِ مِنَ التّوْرَاةِ)[5]،و ذكر(تقفو) في آية أخرى بمعنى لا تشهد بالزور[6]، حيث قال الله عز وجل (وَ لاَ تَقْفُ مَا لَيْسَ لَكَ بِهِ عِلْمٌ إنَّ السَّمْعَ وَ البَصرَ وَ الفُؤَادَ كُلُّ أُولَئِكَ كَانَ عَنْهُ مَسْؤُلاَ)[7].

وقد يستعمل الفعل (قفا) مجازا فيقال (لا أفعله قفا الدهر: آخر الدهر)[8]

1/. -le petit larousse illustre-larousse-paris-2007-p937-rime / retour du meme son a la fin de deux vers ou plus/-

[2] / الخليل بن أحمد الفراهيدي- كتاب العين- ج3- ص 420

[3] / ابن منظور- لسان العرب- مج 12- ص ص 165و 166

[4] / الرازي- مختار الصحاح- ص547

[5] / القرآن الكريم- سورة المائدة- الآية 46

[6] / ينظر-ابن منظور- لسان العرب- ج 12- ص166

[7] / القرآن الكريم- سورة الإسراء- الآية 36

[8] / الزمخشري- أساس البلاغة- ص 518

ويلاحظ من خلال هذه المفاهيم أنّ هناك ثمة تقاربا في تحديد المعاني اللغوية لمصطلح (القافية)، و التي لا تخرج عن كونها توحي بالتتبع والتتابع و كأنّ (الشاعر يقفوها أي يتبعها و يطلبها)[1].

ب/ مفهوم القافية اصطلاحا :

قد يبدو من الوهلة الأولى، أنه من السهولة بمكان ، الإقرار بتعريف موحد لمصطلح –القافية- ، بيد أنه و على إثر تتبع أقوال النقاد والدارسين القدماء ،نكتشف تلك الهوة المعرفية في ضبط مفهوم القافية ضبطا علميا لا ينتابه شك و لا ريب و لا إبهام.

فالقافية عند مؤسس علم العروض- الخليل بن أحمد الفراهيدي- محددة بدقة علمية دامغة (من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن)[2]،وعند –قطرب- الحرف الذي تبنى القصيدة عليه ، و هو المسمى رويا ،أما- ابن كيسان- فقد عرفها بأنها كل شيئ لزمت إعادته في آخر البيت.

وقد علق ابن جني قائلا : و الذي يثبت عندي صحته من هذه الأقوال هو قول الخليل)[3]،فالقافية (آخر ساكنين في البيت و ما بينهما و المتحرك قبل أولهما)[4] ،و في الخزرجية [5]:

- وَقافيةُ البيتِ الأخيرةُ بلْ مِنَ ال** مُحَرَّكِ قبلَ السَّاكنينِ إلى انْتَهَى

ويورد –ابن محسن التنوخي-[6]، مختلف المفاهيم للقافية ،مبينا اختلاف الناس فيها ، و قد اعتبرها بعضهم هي القصيدة و بعضهم ظنها هي البيت ، و ادعى قوم أنها الكلمة الأخيرة و شيئ قبلها ، أما سعيد بن مسعدة (الأخفش الأوسط)، فحددها بالكلمة الأخيرة من كل بيت ،و أبو موسى

---

[1] /ابن محسن التنوخي- كتاب القوافي- تحقيق- عوني عبد الرؤوف- ط2- مكتبة الخانجي- القاهرة- مصر-1978- ص 62
[2] / ابن منظور- لسان العرب- ج 12- ص 166 و ينظر أيضا –ابن محسن التنوخي- كتاب القوافي- ص67
[3] / ابن منظور- لسان العرب- ج 12- ص 167
[4] /مجدي و هبة- معجم المصطلحات العربية في اللغة و الأدب – ص 282- و ينظر حازم القرطاجني- منهاج البلغاء و سراج الأدباء –ص 275 و ينظر أيضا –الشريف الجرجاني- كتاب التعريفات- ص 153
[5] / موسى الأحمدي- المتوسط الكافي- ص 353
[6] / ينظر ابن محسن التنوخي- كتاب القوافي- ص ص 63 إلى 67
(*)- أبو موسي الحامض هو سليمان بن محمد ابن أحمد أبو موسى النحوي المعروف بالحامض أخذ عن أبي العباس ثعلب- و روى عنه أبو عمر الزاهد و أبو جعفر الصبهاني غلام نفطويه ، توفي 300 هجرية

الحامض(*):القافية ما يلزم الشاعر تكريره في كل بيت من الحروف والحركات.
و يعلق- ابن محسن التنوخي[1]- على قول أبي موسى الحامض بأنه قول جيد.
و يرى صاحب –عيار الشعر- أن القوافي برمتها تنقسم على سبعة أقسام ، و يأخذ في تحديد صيغها الصرفية و هي (فاعل ،فعال ، فعيل ،مفعل ،فعل ،فعْل،فُعيْل)[2]

و طبعا مثل هذا التحديد ،ينبني على الوزن الصرفي للقافية،بيد أنه لا يترك متنفسا للشاعر، أن يبتكر من القوافي الجديدة الملائمة لتجربته الشعرية ومذهبه الأدبي ، و لا نستغرب هذا إن كان عنوان الكتاب يحمل طابعا معياريا ،يسن قواعد الشعرية و يرسم لها معالم لا تعدوها.

و القافية هي (ذلك النسق من الأصوات و الحركات و السكنات الذي يتكرر في نهاية الأبيات في القصيدة العمودية القديمة)[3]،ولما كانت ذات مركز ثقل و توازن في بنية البيت الشعري الواحد و بالتالي مجموع القصيدة ، قال بعض العرب لبنيه (أطلبوا الرماح فإنها قرون الخيل وأجيدوا القوافي فإنها حوافر الشعر أي عليها يقع جريانه و اطراده ، وهي مواقفه ، فإن صحت استقامت جريته و حسنت مواقفه و نهايته)[4].

ولما كانت القافية بهذه الخطورة و الحظوة ، فقد اعتقد بعض النقاد أن (الشعر كلام مخيل موزون مختص في لسان العرب بزيادة التقفية)[5]، وكأنّ القافية هي حكر على الشعر العربي ، بها يتفاضل العرب على باقي أمم المعمورة ، و نحن ممن يعتقد ،بأن القافية قدر مشترك بين جميع الآداب الإنسانية ، قديمها و حديثها، فقط أن الاختلاف يكمن في تغير نظامها ،ووجودها بأشكال متباينة[6].

و ما دامت القافية مقطعا موسيقيا،و(تتويجا لتنظيم صوتي)[7]،فإن الشعراء

---

[1] / ينظر- ابن محسن التنوخي- كتاب القوافي- ص 66
[2] /ينظر –ابن طباطبا- عيار الشعر- ص 170
[3] /حسني عبد الجليل يوسف- التمثيل الصوتي للمعاني- دراسة نظرية و تطبيقية في الشعر الجاهلي- ط 1- الدار الثقافية للنشر-القاهرة-1998-ص ص 36و 37
[4] / حازم القرطاجني- منهاج البلغاء و سراج الأدباء- ص 271
[5] / المرجع نفسه- ص 89
[6] / ينظر جابر عصفور- مفهوم الشعر- ص 262
[7] /جمال الدين بن الشيخ- الشعرية العربية- ص206

ماداموا (أمراء الكلام)[1]، فإنهم يحرصون جهدهم ، في تخريج هذه الغلالة الموسيقية على أكمل وجه ،فالموسيقى التي هي (معرفة النغم والإيقاعات و النقرات و الأوزان)[2]، من شأنها أن (تضفي على الكلمات حياة فوق حياتها)[3].فتصير تلك الكلمات بفضل ما سكب فيها من شحنات موسيقية (تجري على اللسان كما يجري الدهان)[4]، حيث يتلذذ اللسان بذرات الأصوات المشكلة لها، ومويجاتها المدغدغة له[5].

إنّ الذي يعطي للقافية هذا القدر من الاهتمام و الخطورة (موقعها المتميز في آخر البيت و التناغم الصوتي الذي تحتوي عليه ،تفرض على المتلقي تشابهات صوتية)[6]، لذلك و ضعت للقافية شروط ، يكد الشعراء في مراودتها و طلبها ، و لا عجب في ذلك ما دامت القافية (شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر، و لا يسمى شعرا حتى يكون له وزن و قافية).[7]

ورغم ما أحدثته الحداثة الشعرية و ما بعدها من هزات عنيفة ،على مستوى هندسة القصيدة ،ناهيك عن تلك الدعوات الملحاحة على تحطيم البناء الخليلي ، الذي ظل شامخا ، مهيمنا لردح من الزمن ،على التفكير الشعري عند العرب ،و هذه الدعوات التي روَّج لها أصحابها باسم الحداثة تارة، و باسم التناسب و التلاؤم مع روح العصر تارة أخرى، باعتبار أنه لا يمكن العيش في جلباب الأجداد، و باسم القطيعة مع التراث طورا.

كل ذلك لم يفلح في الاستغناء عن القافية ، وبقيت (ملكة تتحكم في الشعر)[8]،رغم تنوعها و تعددها، داخل دفات القصيدة الواحدة،فقد يطول بها السطر الشعري ، أو الجملة الشعرية ، قدرا معينا من الزمن و التلفظ القافية،حيث يقر القرار، ويركن الصوت إلى الهدوء، ويخيم الصمت.

---

[1] /أحمد بن فارس- الصاحبي- ص 213
[2] / أبو حيان التوحيدي- الإمتاع و المؤانسة- ج 2- تحقيق- عبد الرحمن المصطفاوي- - ط1- دار المعرفة-بيروت- لبنان- 2004- ص144
[3] /إبراهيم أنيس- موسيقى الشعر- ص 16
[4] / الجاحظ- البيان و التبيين- ج1- ص 67
[5] / ينظر العربي عميش- خصائص الإيقاع الشعري- ص 99
[6] /جون كوين- النظرية الشعرية- ج 2-اللغة العليا- ترجمة- أحمد درويش- دار غريب القاهرة-2000- ص 357
[7] / ابن رشيق- العمدة- ج1- 243
[8] / نازك الملائكة- قضايا الشعر المعاصر- ص 160 و ينظر أيضا- السعيد الورقي- لغة الشعر العربي الحديث- مقوماتها الفنية و طاقاتها الإبداعية- ط1- دار المعرفة الجامعية- الإسكندرية- 2004- ص 210

وظلت القافية إما مقيدة ، و إما مطلقة ، و ظلت تسمى قافية.

و أبو القاسم الشابي ، كان قد أدرك ، وهو مايزال يافعا (أن امتلاك الشعر لإيقاع العصر كفيل بأن يجعل الإنسان و الشعر نفسه يمتلكان إيقاع الزمن بكل ما يتمخض عنه من أجواء نفسية و تحولات في أبعاد الرؤية الإجتماعية)[1]، و ما تأليفه لكتابه النقدي الشهير (الخيال الشعري عند العرب) إلا دليل على (ضيقه بالهندسة الثابتة للقصيدة التقليدية و ما تفرضه من قيود ضارة بالعواطف المتدفقة و البساطة و التلقائية)[2].

و هذا الضيق الهندسي المتحدث عنه ، و المتمثل أساسا في ربقة الوزن و القافية،هو الذي سوف ينتج من خلاله أبو القاسم الشابي أخلد قصائده وأرقاها(*)، إذ تشهد تواريخ كتابة قصائده ، أن ثورته سرعان ما خمدت بمرور الزمن و شدة التمرس و تصلب التجربة الشعرية.

و نحن إذ نقول هذا ، لا نزعم أن ما قاله أبو القاسم الشابي (و هو من هو)[3] في كتابه (الخيال الشعري عند العرب) مجرد نزوات أفرزتها ملابسات معينة ، اندثرت باندثارها، و إنما أوحينا أنّ الشابي أراد قراءة التراث،مقدما بعض المآخذ الفنية ،داعيا لرفض الجمود و التقوقع في حدود ما وصل إليه أجدادنا من مبدعين و نقاد، بيد أنه لم يفكر لحظة في التطاول على التراث ، و لا في إحداث قطيعة معه ولا محاولة التنصل منه ، و أنّى يكون ذلك وهو القائل (إنني إذا كنت أدعو إلى التجديد الأدبي و أعمل له ، فإنّ ذلك لا يدفعني إلى الهزء و السخرية بآداب الأجداد-كما قد حسب- بل إنني لأومن كل الإيمان بما فيها من جمال فني و سحر قوي...فإن ذلك الإعجاب لا ينبغي أن ينقلب في نفوسنا إلى تقديس فعبادة فجمود فإطباق لأبصارنا عن كل ما في السماء من أشعة و نجوم)[4].

يمكن اعتبار النص الأدبي (تشكيل علامي و جمهرة من العلاقات والآليات تنتظمها بنية أمٌّ ، يجدر التأكيد ،كما قال جينات ، بأن تلك البنية أو البنى ليست مطروحة على أديم النص – يعرفها العربي و العجمي-

---

[1] / عبد العزيز المقالح-عمالقة عند مطلع القرن-ط2-دار الآداب-بيروت-لبنان-1988-ص218

[2] / المرجع نفسه- ص 217

(*)- ينظر- أبو القاسم الشابي- أغاني الحياة- قصيدة-السعادة- ص 138 وقصيدة- الناس – ص ص138 و 139 وغيرهما

[3] / ابن رشيق- العمدة- ج1-ص 45

[4] /أبو القاسم محمد كرو- الشابي حياته و شعره- ص 83 و هو مقال في الرد عن موقف الأستاذ مختار الوكيل-شاعر مصري-من كتاب-الخيال الشعري عند العرب- منشور في مجلة أبولو- سنة 1933

و إنما هي أنساق من العلاقات خفية تدرك قبل أن تلحظ)[1].

ونحن إذ ندرس القوافي في التجربة الشابية ، نتوخى قبل ذلك أن تحدث بيننا و بين تلك النصوص الشعرية (الومضة التي تسلمنا)[2] إلى أنظمتها الباطنة (الومضة LE DECLIC)[3].

ثانيا: دراسة القوافي

1/ دراسة إحصائية لقوافي ديوان أغاني الحياة

عرفنا سابقا أن القافية هي عدة أصوات تتكرر في أواخر الأشطر أو الأبيات من القصيدة و(تكررها هذا يكون جزءً هاما من الموسيقى الشعرية)[4]،ولا يخفى علينا أن (العرب منذ القديم شعب يحب الغناء، تصحبهم الموسيقى من المهد إلى اللحد ....عبروا عنه ملء مشاعرهم بالغناء و الموسيقى في عملهم و لهوهم ، في سرورهم و آلامهم ، في حبهم و حروبهم، في لذاتهم و ثأرهم ، في حزنهم و أفراحهم)[5].

و ما دامت القصائد الشعرية تنسب إلى حرف الروي، فإننا سنعمد في دراستنا الإحصائية إلى تقسيم القوافي بناء على أحرف الروي،وإننا ننسب القصائد المنوعة القوافي ، بناء على روي المطلع ، لكننا سنشير إلى تلك الخاصية التي حاول أبو القاسم الشابي إحداثها على مستوى هندسة القصيدة ، كخطوة في اتجاه التجديد ، و تجاوز المعيار،ونقصد بها تنوع القوافي من خلال نظام المقطوعات ، أما فن التوشيح ، فإن أبا القاسم الشابي سرعان ما تجاوزه ، ليقر قراره ، متراجعا (من التركيب أو التعقيد إلى البساطة)[6] وتوحيد القافية.

---

1 /حمادي صمود- في نظرية الأدب عند العرب- ط 1- النادي الأدبي الثقافي- جدة- 1988- ص-223

2 / المرجع نفسه- الصفحة نفسها

3/ le petit larousse –- p 334 -le declic . fig –comprehension soudaine et intuitive -

4 / إبراهيم أنيس- موسيقى الشعر- ص 246

5 /زيغريد هونكة- شمس العرب تسطع على العرب- أثر الحضارة العربية في أوروبة- ترجمة- فاروق بيضون و كمال الدسوقي - راجعه مارون عيسى الخوري- ط 6 – دار الآفاق الجديدة- بيروت- لبنان- 1981- ص 491

6 / الطاهر الهمامي- كيف نعتبر الشابي مجددا- ص 67

و في ما يلي جدول إحصائي للقوافي كلّها أجمعِها ، مرتبة وفق نسب ورودها :

القافية(حرف الروي)	عدد القصائد	عناوين القصائد وصفحاتها	عدد أبياتها
الميم	18	-أكثرت يا قلبي / 124	18
		-إلى عازف أعمى/125	18
		-أغاني التائه/126	18
		-ليت شعري/127	14
		-في الظلام/128	12
		-صوت تائه/129	17
		-إلى الشعب/130	55
		-الأبد الصغير/131	26
		-زئير العاصفة/135	11
		-إلى الطاغية/136	14
		-يا حماة الدين/137	15
		-السعادة /138	14
		-الناس/ 138	06
		-(؟) /139	07
		-الغاب /139	61
		-يارفيقي/143	37
		-قيود الأحلام /145	20
		-متاعب العظمة /146	02
الهاء	15	-أنا أبكيك للحب/158	22
		-يا ابن أمي/159	16
		-إلى طغاة العالم /160	09
		-تونس الجميلة/160	15
		-من أغاني الرعاة/162	40
		-في فجاج الآلام/164	54
		-جدول الحب /167	58

		-الساحرة/170 -أبناء الشيطان/172 - في ظل الواد الميت/174 -الزنبقة الذاوية/175 -صفحة من كتاب /176 -إلى الله/178 -قالت الأيام/180 -سر النهوض/ 181	31 24 20- 28- 30- 42- 06- 03-
الدال	14	-حديث المقبرة/50 -إلى الموت/54 -قلب الشاعر/56 -رثاء فجري/57 -صيحة الحب/57 - الأديب/59 -المجد/59 -صلوات في هيكل/60 -قلت للشعر/63 -طريق الهاوية/65 -الجمال المنشود/66 -أحلام شاعر/67 -أيتها الحالمة/68 -قال قلبي للإله/68	71- 24- 14- 10- 24- 15- 04- 68 32 20 19 14- 11- 07-
الباء	14	-يا شعر/15 -نشيد الأسى/22 -في سكون الليل/25 -الكآبة المجهولة/26 -السآمة/27 -قبضة من صباب/28 -من حديث الشيوخ/29 -أيها الليل/29	98- 51- 31- 21- 12- 11- 04- 53-

		-فلسفة الثعبان.../33 -الدنيا الميتة/35 -صوت من السماء/36 -للتاريخ/37 -وعود الغواني/37 -ليلة عند الحبيب/37	35- 19- 09- 04- 04- 21-
الراء	12	-إرادة الحياة/70 -إياك/73 -الجنة الضائعة/74 -مأتم الحب/77 -النجوى/79 -الصيحة/80 -شكوى ضائعة/81 -أنسيم يهب/82 -مناجاة عصفور/83 -يا موت/85 -شعري/87 -فكرة فنان/89	63- 04- 70- 30- 16- 20- 22- 14- 35- 35- 22- 28-
النون	08	-المساء الحزين/147 -الذكرى/149 -الصباح الجديد/150 -تحت الغصون/152 -كهرباء الغرام/155 -أغنية الشاعر/156 -الإعتراف/157 -الحياة/157	45- 19- 33- 63- 04- 17- 08- 03-
السين	06	-نظرة في الحياة/91 -شكوى اليتيم/92 -حرم الأمومة/93 -النبي المجهول/93 -الدموع/96 -شجون/97	24- 15- 04- 59- 15- 08-
اللام	06	-قلب الأم/114	94-

		-أراك/118 -زوبعة في ظلام/119 -غرفة من يم/120 -ذكرى صباح/121 -خله للموت/123	18- 09- 14- 32- 03-
التاء	05	-إلى قلبي التائه/39 -الطفولة/41 -الفتنة الساحرة/42 -الرواية الغريبة/42 -دموع الألم/43	34- 12- 06- 05- 19-
الهمزة	02	نشيد الجبار/11 -أيها الحب/13	36- 09-
الحاء	02	-أغنية الأحزان/45 -جمال الحياة/48	66- 15-
العين	02	-أنشودة الرعد/99 -إلى البلبل/100	14- 72-
القاف	02	-الغزال الفاتن/107 -الحب/108	23- 07-
الكاف	02	-ألحاني السكرى/110 -الأشواق التائهة/112	25- 24-
الثاء	01	سر مع الدهر/44	03-
الفاء	01	بقايا الخريف/104	34-

إذن هذا الجدول هو بمثابة فلي دقيق لديوان أغاني الحياة لأبي القاسم الشابي،من خلال تتبع قوافي القصائد ، و التي سميناها بالنظر إلى أحرف رويها، فيقال – عادة- قصيدة رائية أو بائية و هكذا، فيصير لحرف الروي شأو ليس في بناء البيت فحسب وإنما في تشكيل القصيدة برمتها، حيث (لا يكون الشعر مقفى إلا به)[1] ، رغم ما قد يطرحه الشعر المتنوع القوافي أي متعدد أحرف الروي - سواء وفق نظام المقطوعات ، أو نظام الأبيات- من إشكالات في تحديد هوية القصائد صوتيا، ونحن قد عمدنا في

[1] / إبراهيم أنيس- موسيقى الشعر- ص247

تصنيفنا للقصائد التي تحمل الخصائص عينها،إلى العناية و الأخذ في الحسبان حروف روي المطالع ، ليس إلا.

رُغم أنّ القصيدة ، قد تفتتح ببيتين شعريين على روي (العين) مثلا ،ثم تنزاح إلى أحرف أخرى ، و تستغرق أكثر من حرف (العين) ، إلا أننا وجدنا أنفسنا إزاء التحلي بهذه الصرامة المنهجية،كقناعة نقدية ، تلافيا لأية مزالق قد تودي بنا إلى التناقض و اللف و الدوران.

و قد وردت القوافي (أحرف الروي) و فق هذا التسلسل:

أ/<u>حروف الطبقة الأولى :</u>

ونقصد بالطبقة الأولى ، الأحرف الأكثر **دورانا** كأحرف روي ، في التجربة الشعرية الشابية،وهذه الكثرة الإستعمالية ،تؤكد القيمة الصوتية الخبيئة في غور الحرف ذاته و ذكاء الشاعر في وضعه ضمن سلسلة لسانية تفجر طاقاته الصوتية و الإيقاعية فيبدو وكأنه أكثر لذاذة ودغدغة للسان[1].

وعلى النقيض من ذلك، فإن إبراهيم أنيس[2]، كان قد أكد قائلا: (ولا تعزى كثرة الشيوع أو قلتها إلى ثقل في الأصوات أو خفة بقدر ما تعزى إلى نسبة ورودها في أواخر كلمات اللغة).

ومثل هذا الموقف النقدي ،قد يقلل من شأن العملية الإبداعية،و يجعل منها صناعة، خصوصا إذا تعلق الأمر بالشعر الذي هو (فيض الحياة في أيقظ ساعاتها و أحفلها بنوازع الفكر و الشعور ،فكما أنّ السحابة العابرة قد تسيل السيول و قد تسكب القطرات ،كذلك نفس الشاعر)[3].

إذْ لا يمكن تنميط العملية الإبداعية ،وتقزيمها، في مجرد إحضار الشاعر القالب اللساني و الوعاء اللغوي ، ومن ثم سكب التجربة الشعرية في هذا الوعاء.

[1] / ينظر- العربي عميش- خصائص الإيقاع الشعري- ص 99
[2] / إبراهيم أنيس- موسيقى الشعر- ص248
[3] /أبو القاسم الشابي- الأعمال الكاملة- ج2- الرسالة الخامسة و العشرون- ص 178

إنّ التجربة الشعرية الخلاقة هي التي تستدعي أنماطها اللغوية والصوتية إذ أنّ (الألفاظ لا تفيد حتى تؤلف ضربا خاصا من التأليف)[1].
وقد اشتملت الطبقة الأولي الحروف (الأصوات) التالية بالترتيب،علما أن (أساس الروي و الشعور بموسيقاه مبني على كونه جزءا من بنية الكلمة)[2].

1/حرف الميم : 18 قصيدة
2/حرف الهاء: 15 قصيدة
3/حرف الدال: 14 قصيدة
4/حرف الباء : 14 قصيدة
5/حرف الراء: 12قصيدة

⇦ المجموع : 73 قصيدة من أصل 109أي بنسبة 68%

نوشك أن نقول- من خلال هذه الأرقام الإحصائية- :إنّ التجربة الشابية قد تكرّست في هذه الحروف (الأصوات)، وبدا واضحا ذلك الإنسجام بين خصائصها و طبيعة التجربة الشابية بأبعادها الرومانطيقية و الفنية.

وما دامت هذه الحروف طلائعية و ريادية عند أبي القاسم الشابي ، وجب علينا تتبع خصائصها[3] و استنتاج مواطن التشابه بينها :

الحرف	خصائصه و صفاته
الميم	مجهور- متوسط بين الشدة و اللين- شفوي- يؤثر في نظائره المجاورة- قد تنتابه غنة
الهاء	مهموس- حلقي- رخو- احتكاكي- مهتوت(فيه ضعف)
الدال	مجهور- شديد- نطعي- أسناني لثوي
الباء	مجهور- شفوي- شديد- فيه قلقلة-
الراء	مجهور- مكرر- ذولقي- متوسط بين الشدة و اللين

1 /عبد القاهر الجرجاني- أسرار البلاغة- تحقيق- عرفان مطرجي- ط1- مؤسسة الكتاب الثقافية-بيروت- لبنان- 2006- ص 16
2 / إبراهيم أنيس- موسيقى الشعر- ص 256
3 / ينظر-ابن جني- سر صناعة الإعراب- ج2- ص551و إبراهيم أنيس- الأصوات اللغوية- ص 44 و عبد الغفار حامد هلال- أصوات اللغة العربية-ص129وحسن ظاظا- كلام العرب-من قضايا اللغة العربية-ط2-دار القلم-دمشق-1990- ص19وما بعدها وينظر أيضا علي عبد الواحد وافي- فقه اللغة-ط6- مطبعة الرسالة- بيروت-لبنان-1968- ص160

من أهم الأمور التي يمكن استخلاصها من جمهرة الخصائص و الصفات، أن تلك الحروف تلتقي في صفة رئيسية (الجهر)SONORITE[1] ،وتعني ذبذبة و اهتزاز الوترين الصوتيين، وإحداث نغمة موسيقية تختلف درجة و شدةً[2] .

و الجهر في حد ذاته قوة في الحرف على عكس الهمس[3] ، لما يتطلبه النطق به من قوة وجهد ،وما اهتزاز و تذبذب الوترين الصوتيين إلا إيحاء بذلك.

وهناك علاقة حميمية بين جل هذه الحروف ، إذا استثنينا (الهاء) المختلفة في مخرجها و صفاتها المركزية ،وكأن بين تلك الحروف قرابة (فالباء أخت الميم)[4] ،وهذه الأخوة ، التي تؤكد تلك اللحمة الوشائجية ، هي التي من شأنها أن تؤكد منبع التجربة الشعرية الشابية ، التي ذهبنا أنها تنهل من معين واحد.
والجاحظ[5] كان قد أدرك بفطنته و كياسته أنّ (الميم و الباء أول ما يتهيأ في أفواه الأطفال كقولهم :ماما و بابا ،لأنهما خارجان من عمل اللسان وإنما يظهران بالتقاء الشفتين).
و مجيئ (حرف الراء) ، ضمن حروف الطبقة الأولى[6] ، يؤكد ميل أبي القاسم الشابي إلى الإعتدال بين الشدة و الليونة ،خصوصا إذا علمنا أن اللسان يجد لذاذة و متعة و هو يردد حرف الراء،ناهيك من أنه (باث لأريحية هازة ، ونشاط حسي ظاهر على نفسيتي المنشد أو المستمع)[7].

ويمكن الحديث عن نقطة نراها من الأهمية بمكان ، فالموضوعات التي احتوتها التجربة الشابية ، كلها ذات طابع وجداني و ثوري، وهي موضوعات جادة على العموم ،ومن باب المناسبة ،كنا نتوقع حروفا أكثر شدة، وانفجارا ، بيد أن أبا القاسم قد رأى الأمر من زاوية مغايرة،فاختار

1/Le petit larousse illustre- p996- sonorite-qualite de ce qui est sonore-qualite de ce qui rend un son agreable.

[2] /ينظر محمد رشاد الحمزاوي- المصطلحات اللغوية الحديثة- ص 39 و إبراهيم أنيس- الأصوات اللغوية- ص 21

[3] / ينظر المرجع نفسه- ص22

[4] / ابن جني- الخصائص – ج2- 148

[5] / الجاحظ- البيان و التبيين- ج1- ص 62

[6] /ينظر إبراهيم أنيس- موسيقى الشعر- ص 247

[7] / العربي عميش- خصائص الإيقاع الشعري- ص 275

التوسط بين الشدة و اللين (الميم ، الراء...)،و هذا المسك للعصا من وسطها، له ما يبرره ،فأبو القاسم الشابي شاعر رومانسي ،و الرومانسية تميل إلى الليونة و الرخاوة، حتى تغدو القصائد تماما كالشلالات المنسكبة

إنها الإنسيابية التي تؤديها الأصوات و التراكيب و السياقات اللغوية.

و لما استعمل أبو القاسم الشابي حروف الحلق ضمن حروف الطبقة الأولى ،اختار أضعف الحروف ، و نقصد حرف (الهاء) ، المتميز بالهمس، و الهمس ضعف[1]، إضافة إلى رخاوته.

وربما كان اختياره لهذا الحرف الحلقي،المهموس ،لإحداث نوع من التوازن الصوتي على مستوى التركيبة البنائية العامة لقصائده ،و كذا تطويع (الهاء) حتى و هي حلقية لتجربتة الشعرية، رغم أنّ الرومانسيين (قادتهم رهافة حسهم ، و إيقاع فطنتهم إلى استكراه التعويل على حروف الحلق ، فلا يعمدون إليها إلا قليلا)[2].

و هذه القلة ، لا تعني استعمال أي حرف حلقي ، فحروف الحلق درجات[3] وأبو القاسم الشابي قد رأى في حرف(الهاء)، أضعف حروف الحلق، وأيسرها نطقا، وانسيابية ، خصوصا بعد تهييئ المناخ اللساني و السياقي المناسب لمزيد من انسيابيته و جريانه.

ب/<u>حروف الطبقة الثانية</u> :

إن التجربة الشعرية الشابية ،قد مالت إلى التنوع في استعمال حروف الروي (القوافي)، وهذه طائفة منها ، حتى و إن كانت أقل دورانا من الأولى :

1/حرف النون : 08 قصائد
2/حرف السين :06 قصائد
3/حرف اللام : 06 قصائد

[1] /ينظر إبراهيم أنيس- الأصوات اللغوية- ص22
[2] / العربي عميش- خصائص الإيقاع الشعري- ص 275
[3] /ينظر المرجع نفسه- ص 272(خطاطة نظرية الفصاحة)

4/حرف التاء : 05 قصائد

⇦ المجموع : 25 قصيدة من أصل 109 أي بنسبة 23%

و هذه بعض خصائص حروف الطبقة الثانية و صفاتها[1]، من خلال جدول:

الحرف	خصائصه و صفاته
النون	مجهور- أغن- لين-شديدة التأثر بما يجاورها من أصوات-
السين	مهموس- رخو- عالية السفير-
اللام	مجهور- متوسط بين الرخاوة و الشدة-
التاء	مهموس- شديد-

وفي هذه الطبقة تعادلت كفة الجهر أي القوة و الوضوح، مع كفة الهمس أي الفتور و الخفوت ،و لكن الطابع العام لا يزال هو نفسه ، فهناك دائما توسط بين الشدة و اللين ، و ليس هناك ميل إلى جهة كل الميل ، وتلك لعمري من أهم خصائص القوافي في التجربة الشابية.

و من الملفت للإنتباه أن حروف الروي المشار إليها في الجدولين ،هي نفسها الأصوات الملحاحة في ثنايا الأبيات و القصائد ، و الأكثر دورانا ولا غرابة في ذلك ما دام الشعراء (يضيفون إلى اختيار الحروف و تشبيه أصواتها بالأحداث المعبر عنها بها ترتيبا، وتقديم ما يضاهي أول الحدث، و تأخير ما يضاهي آخره ، و توسيط ما يضاهي أوسطه ، سوقا للحروف على سمت المعنى المقصود ، و الغرض المطلوب)[2].

و جعْل هذه الحروف في مرتبة حروف الروي (القوافي) ، هو تفضيل لها عن سواها و شحنها بما يؤهلها لتحمل أعباء الوقف بكل ما تحمله الكلمة من شحنات دلالية و إيقاعية.

---

[1] /ابن جني- سر صناعة الإعراب- ج2- ص 435- وإبراهيم أنيس- الأصوات اللغوية- ص 61

[2] / ابن جني- الخصائص- ج2- ص162

ج/ حروف الطبقة الثالثة

و في المرتبة الدنيا ، وردت حروف روي ،لا تشكل – مطلقا- ظاهرة مائزة في التجربة الشعرية الشابية ، في سياق الحروف الأكثر دورانا وهذا الذي جعل إبراهيم أنيس[1]، يوزع الحروف إلى ثلاثة أقسام :

1/**حروف تجيئ رويا بكثرة** :

الراء ، اللام ، الميم ، النون ، الباء ، الدال ، السين ، العين

2/**حروف متوسطة من حيث نسبة ورودها رويا** :

القاف ، الكاف الهمزة ، الحاء ، الفاء ، الياء ، الجيم

3/**حروف قليلة الورود رويا** :

الضاد ، الطاء ، الهاء ، التاء ، الصاد ، الثاء

4/**حروف نادرة الورود رويا** :

الذال ، الغين ، الخاء ،الشين، الزاي ،الظاء ، الواو

و يبدو لنا هذا الإستقراء قريبا من الموضوعية ، خصوصا إذْ وجدناه ، يعكس بحق ما اصطبغت به التجربة الشابية :

1/حرف الهمزة :02 قصيدتان[2]

2/حرف الحاء : 02 قصيدتان

3/حرف العين : 02 قصيدتان

---

[1] / ينظر إبراهيم أنيس- الأصوات اللغوية- ص 248
[2] / ينظر- الطاهر الهمامي- كيف نعتبر الشابي مجددا- ص 71

4/ حرف القاف : 02 قصيدتان

5/ حرف الكاف : 02 قصيدتان

6/ حرف الثاء : 01 قصيدة واحدة

7/ حرف الفاء : 01 قصيدة واحدة

⇦ **المجموع** : 12 قصيدة من أصل 109، أي بنسبة 9.5%

إذن هذه هي الحصيلة الإحصائية لحروف الطبقة الأخيرة ، والواردة حروف روي (قوافٍ)، لقصائد أبي القاسم الشابي ،من خلال ديوانه (أغاني الحياة)، و تدل نسبة ورودها الضئيلة ،على انعدام الإنسجام الصوتي بين طبيعة تلك الحروف و التجربة الشابية القائمة على الإنسيابية و العفوية ، و الإنسجام (مطلب إنساني اجتماعي ، يسعى كل مخلوق عاقل إلى تحقيقه)[1]، و كذلك يسعى الشعراء جهدهم إلى التوق لبلوغ إحداث توازن داخل البنى المختلفة و المكونة لإبداعاتهم ، وفي مقدمة تلك العناصر ، طبيعة الأصوات ، ومدى الألفة بينها و الناجمة عن (استواء المباعدة)[2]،فقرب مخارج الحروف ،يصعب من الإنشاد و التغني ،إذ (ليس الإنشاد في أعدل أدائه إلا ضربا من تركيز اللسان على تحقيق الأصوات بالكيفيات اللحنية المعدول بها عن أصلها في عرف اللغويين)[3].

و الإنشادُ عُمرٌ ثانٍ للقصيدة ،إذ يثري الجانب التنغيمي منها، ويعلو بها عن مستوى الخطاب الأدبي العادي[4]،فتأخذ تلك الحروف في قذف مزاياها الصوتية و التنغيمية ، منشطة- في حيوية- كل السياق اللساني الذي وضعها الشاعر الحاذق المفلق ضمنه.

[1] /مكي درار- المجمل في المباحث الصوتية من الآثار العربية- ط 1- دار الأديب- وهران- الجزائر- 2004- ص 110
[2] /العربي عميش- خصائص الإيقاع الشعري- ص 273
[3] / المرجع نفسه- ص 272
[4] / ينظر المرجع نفسه- الصفحة نفسها

لأجل هذا عَدَّ الجاحظ[1] (سهولة المخرج ،و جهارة المنطق وتكميل الحروف)، أنسب سبيل (تستمال به القلوب و تثنى به الأعناق وتزين به المعاني)[2].

يلاحظ في التجربة الشعرية الشابية ،قلة توظيف الحروف الحلقية ، وحتى انعدام بعضها ، وهذه الحروف توزع بهذا الشكل (أقصى الحلق للهمزة و الهاء ، و الهمزة أدخل في ذلك من الهاء ، ووسط الحلق للعين والحاء ، و العين أدخل في ذلك من الحاء و أدنى الحلق للغين و الخاء والغين أدخل في ذلك من الخاء)[3].

الحرف	مخرجه	عدد القصائد
الهمزة	أقصى الحلق-بعيد	02
الهاء	أقصى الحلق-أقل بعدا	15
العين	وسط الحلق	02
الحاء	وسط الحلق	02
الغين	أدنى الحلق	00
الخاء	أدنى الحلق	00

إذا استثنينا حرف (الهاء)،وقد بينا آنفا سبب تناسبه مع التجربة الشعرية الشابية ،بما يلفه من ضعف و خفوت ،و قد تواشج ذلك مع ما كابده أبو القاسم الشابي من شعور بالوحدة و الضعف إذ(أشعر الآن أني غريب في هذا الوجود)[4]،وتبدد أي أمل في توافق ممكن مع الناس (أما الآن فقد يئست، إنني طائر غريب بين قوم لا يفهمون كلمة واحدة من لغة نفسه الجميلة)[5].
إنه الشعور بالإحباط و الإنهزام ، ولا يتضافر ذلك إلا بأصوات و إيقاعات

[1] / الجاحظ- البيان و التبيين- ج1- ص 14
[2] / المرجع نفسه- الصفحة نفسها
[3] /علي عبد الواحد وافي- فقه اللغة- ص 160- و ينظر ابن عصفور الإشبيلي-الممتع في التصريف- ج2- تحقيق –فخر الدين قباوة –- ط 4- دار الآفاق-بيروت-لبنان- 1979- ص 669
4/أبو القاسم الشابي- الأعمال الكاملة- ج2 - مذكرات الشابي(الثلاثاء 07 جانفي 1930)- ص 27
/5 المرجع نفسه- ص 28

لها المدلول عينه ، فكانت الهاء أهلا لذلك،ولكن هذه الحال ، سرعان ما يجتهد الشاعر في تبديدها (كلا يا قلبي كلا...سر في سبيلك يا قلبي ، و لا تحفل بصفير الأبالسة ، فإن وراءك أرواحا تتبّع خطاك)[1].

و يفلح في مبارحتها، و قد طوقها بقبضة من حديد (أما الآن فإني أشعر بانقلاب عميق ، قوي في نفسي ، كل القوة و ستدرك هذا التطور في نفسي حينما تطلع على قصائدي الجديدة ، وقد عبرت عن هذا الإنقلاب الروحي بقصيد - الصباح الجديد- و- نشيد الجبار- ،هو صورة صادقة لنفسي في طورها الحاضر الجديد)[2].

إذن فالغائب الأكبر في التجربة الشعرية الشابية ، هي حروف الحلق ،لما فيها من جهد و عنت في الأداء التلفيظي و الإنشادي ، ولا غرو (إذا كان الشعر مستكرها ، و كانت ألفاظ البيت من الشعر لا يقع بعضها مماثلا لبعض ، كان بينها من التنافر ما بين أولاد العلات، و إذا كانت الكلمة ليس موقعها إلى جنب أختها مَرْضِيًا موافقا ، كان على اللسان عند إنشاد ذلك الشعر مؤونة)[3]، أجل فإنّ نفور التجربة الشعرية الشابية من توظيف حروف الحلق –إلا الهاء- يمكن رده إلى محاولة تلافي التنافر الصوتي و استبداله بسلامة النسيج اللساني و لذاذة الأداء التنغيمي لأن (أجود الشعر ما رأيته متلاحم الأجزاء ،سهل المخارج ،فتعلم بذلك أنه أفرغ إفراغا واحدا و سبك سبكا واحدا فهو يجري على اللسان كما يجري الدهان)[4].

إذا جاز لنا أن نتحدث عن أبجديةٍ شابية ، من خلال تسلسل نسبة ورود حروف الأبجدية العربية في قصائد أبي القاسم الشابي ، من حيث كونُها حروف روي (قوافٍ)، فإننا نتمثلها:

م ، ه ، د ، ب ، ر ، ن ، س ، ل ، ت ، أ ، ح ، ع ، ق ، ك ، ث ، ف

---

1 / أبو القاسم الشابي- الأعمال الكاملة- ج2- مذكرات الشابي- ص 30

2 /المرجع نفسه- رسائل الشابي- ص 215

3 / الجاحظ- البيان و التبيين- ج1- ص ص 66 و 67

4 / المرجع نفسه- ص 67

إنّ الأبجدية الشابية من حيث حروف الروي (القوافي) تتألف من (16) حرفا [1]، لا تعدوها، تماما كما تشخصت بحور التجربة الشعرية الشابية في (10) بحور لم تتجاوزها قيد أنملة ،وإذا كان من استنتاج ، فإنه ليمكنُ الحكمُ بتلك الميزة الإنتقائية للعناصر المشكلة لبنية القصيدة الشابية ،و لا مراءَ في ذلك مادام (شعر الرجل قطعة من كلامه)[2].

إنّ الكلمة العليا كانت لحرف (الميم) ، و هو حرف ذو مخرج شفوي ، له حلية خاصة في اللسانيات الشعرية ، و مثله حرف (الباء) ، و الكلمة السفلى كانت لحروف الحلق باستثناء (الهاء)، (و السبب في ذلك أنّ حروفَ الفم أخفُ من حروفِ الحلق)[3].

فالمسألة إذن تتأرجح بين الخفة و الثقل لهذا فإنّ (حروف الكلام وأجزاء البيت من الشعر، تراها متفقة مُلسا ، و لينةً المعاطف سهلة ،و تراها مختلفة متباينة و متنافرة مستكرهة ، تشق على اللسان و تكده والأخرى تراها سهلة لينة و رطبة متواتية ، سلسة النظام ،خفيفة على اللسان كأنّ البيت بأسره كلمة واحدة ، و حتى كأنّ الكلمة بأسرها حرف واحد)[4].

د/الحروف المقصاة من التجربة الشابية باعتبارها حروف روي:

لقد أقصى أبو القاسم الشابي ستة (06) بحورٍ شعريةٍ كاملةٍ، ورأى فيها العَوَزَ كلَّهُ و العقمَ جلَّهُ في تمثيل تجربته الشعرية، و لا ضيرَ في ذلك مادام أميرَ كلامِه ،(فعلى هذا فالشاعر هو صاحب الحجة و الشعر هو حجة)[5]،وما فعله مع البحور الشعرية، فعله أيضا مع حروف الروي (القوافي)، حيث أقصى :

ج ، خ ، ذ ، ز، ش ، ص ، ض ، ط ، ظ ، غ ، و ، ي

---

[1] /ينظر- سيد البحراوي- موسيقى الشعر عند جماعة أبولو- ص ص 166إلى 170
[2] / الجاحظ- البيان و التبيين- ج1- ص 77
[3] / ابن عصفور الإشبيلي-الممتع في التصريف- ج 2- ص 681
[4] / الجاحظ- البيان و التبيين- ج1- ص 67
[5] / أبو حيان التوحيدي- الإمتاع و المؤانسة- ج 2- الليلة 25- ص 226

مخرجه	صفته[1]	الحرف المقصى
أدنى الحلق إلى اللسان	الغين مجهور مستعلٍ/ الخاء مهموس	**الغين و الخاء**
وسط اللسان/وسط الحنك الأعلى	الجيم مجهور- و الشين مهموس- و الياء مجهور	**الجيم و الشين و الياء**
أول حافة اللسان و ما يليها من أضراس	مجهور	**الضاد**
طرف اللسان و أصول الثانايا	مجهور مستعل	**الطاء**
طرف اللسان و فويق الثانايا	الصاد مهموس و الزاي مجهور	**الصاد و الزاي**
طرف اللسان و أطراف الثنايا	الظاء مجهور والذال مجهور	**الظاء و الذال**
من بين الشفتين	مجهور	**الواو**

فمن أصل (12) حرفا مقصى ، نجد (08) حروف مجهورة و (04) حروف مهموسة ، و الهمس ضعف و الجهر قوة.[2]

خلاصة:

هكذا هي التجارب الشعرية ،تنتقي ما يلائمها من ناحية الصوت والوزن و الإيقاع و اللغة و تتجاهل ما لا يتواشج معها ، و أبو القاسم الشابي اختار بوعي أو بحدس ما يخدم تجربته الشعرية و يقدمها في أحسن حِلية لأنّ (الشيئ لا يحنُّ إلا إلى ما يشاكله)[3]،إذ حاول الشاعر أن يعمد إلى الإنسيابية الصوتية و يتجنب التوعرَ (لأن التوعر يسلمك إلى التعقيد و التعقيد هو الذي يستهلك معانيك و يشين ألفاظك)[4] .

[1] / ينظر ابن جني- سر صناعة الإعراب- ج 1- ص 243 و ينظر أيضا ابن عصفور الإشبيلي-الممتع في التصريف- ج 2- ص ص 269 و670

[2] /ينظر ابن عصفور الإشبيلي- الممتع في التصريف- ج2- ص 672 و إبراهيم أنيس- الأصوات اللغوية- ص 22

[3] / الجاحظ- البيان و التبيين- ج1- ص 139

[4] / المرجع نفسه- ص 136

و عيَّن حروفا بعينها دون سواها ، و نصّبها سفيرةً ،تحرص الحرص كلـه علـى ترجمـة مـا يعـتلج بداخلـه ، هـذا الـداخل الـذي مزقتـه أرزاء الدهر،فراح يشرأب، علّهُ يلمح غدا مشرقا،و لأنّ المشكلة الأم عند أبي القاسم الشابي، قلبه المريض الطامح ،الطافح ،الملهوف للحياة ،فإن شعره كان دوما لا ينبعث إلا منه و (الكلمة إذا خرجت من القلب و قعت في القلب و إذا خرجت من اللسان لم تجاوز الآذان)[1].

من هنـا نـدرك تجاوبنـا مـع أشـعاره، حيـث تأخـذنا عباراتـه بأنسـجتها الصوتية و الإيقاعية و التركيبية كل مأخذ ، أجل تأخذنا كل مأخذ، لما فيها من (إقامة الوزن و تخير اللفظ و **سهولة المخرج** و كثرة الماء)[2] .

2/ جدول إحصائي للقوافي المقيدة و المطلقة :.

القافية	مطلقة	مقيدة	منوعة	موحدة
الهمزة	02	00	00	02
الباء	08	05	03	10
التاء	03	02	00	05
الثاء	01	00	00	01
الحاء	01	01	01	01
الدال	08	05	02	11
الراء	06	06	03	09
السين	04	02	02	04
العين	00	02	02	00
الفاء	00	01	00	01
القاف	01	01	00	02

[1] / الجاحظ- البيان و التبيين- ج1- ص83

[2] / الجاحظ- كتاب الحيوان- ج3 – تحقيق- عبد السلام محمد هارون- ط3- دار الكتاب العربي- بيروت- لبنان- بيروت- 1969- ص132

00	02	02	00	الكاف
03	03	03	03	اللام
15	03	06	12	الميم
07	01	04	04	النون
08	07	12	03	الهاء
79	30	52	57	المجموع

إذن يمكن صياغة هذه الحصيلة الإحصائية وفق هذا الشكل :

من أصل 109 قصيدة :

57 قصيدة **مطلقة**
52 قصيدة **مقيدة**

إذن ، فهناك ثمة تقارب في التنوع القافوي ، بين القوافي المطلقة والأخرى المقيدة ،حتى وإن كانت الغلبة- نسبيا- للقوافي المطلقة ،التي توحي بمد الصوت علوا أو انخفاضا وفق حركة الروي من حيث إمكانية ضمه ، كسره أو فتحه ، و هذا المد يطيل من زمن الإنشاد و يزيد في درجة التلذذ بالمؤهلات الصوتية و التنغيمية الكامنة أصلا في ذاك الحرف ،و التي تزداد ظهورا وفق السياق اللساني الوارد فيه و كذا طبيعة الأصوات المجاورة له ، و التي قد تنقله من ثقل إلى خفة و لذاذة، علما أنّ (الصوت مادة خام يمكن تطويعها لأغراض متنوعة حسبما تأتي به قريحة الشاعر و موهبته)[1].

أما القوافي المقيدة ، و التي تختتم بحرف روي ساكن ،فمن الناحية التنغيمية ،و الإيقاعية ،لا تسمح بإظهار الحرف بارزا جليا من الناحية الإنشادية ، فهناك عجلة في مجيئ الوقف و السكون صنو هذا الوقف ، (فمثلا اختار أبو القاسم الشابي قافية النون الساكنة المسبوقة بصوت لين –صائت طويل :ياء أو واو- ليدل به على الأنين المكتوم ، ويعبر به عن الموقف الحزين)[2].

---

[1] /محمد الصالح الضالع – الأسلوبية الصوتية- ص 30
[2] / المرجع نفسه- ص28

حيث قال (من مجزوء الكامل):

كنا كزوجيْ طائر * * في دوحةِ الحبِّ **الأمينْ**[1]

نتلُو أناشيدَ المُنى * * بينَ الخَمائلِ و **الغُصُونْ**[2]

وقال أيضا (من المتقارب):

أَظَلَّ الوجودَ المساءُ الحزينُ * * و في كفِّهِ مِعزفُ لا **يُبِينْ**[3]

و في ثغْرِه بسماتُ الشجونِ * * و فِي طَرفِه حَسراتُ **السنينْ**[4]

فالقافية في (يبينْ) و (السنينْ)،وردت في كليهما ساكنةَ الروي، مسبوقةً بياء، فيها من المد ما يعوض ما خسرته (النون) بفعل تسكنيها وإجبارها على الخضوع لمتطلبات الوقف.
و هذا التسكين، بقدر ما سلب من النون حركتها الطبيعية ،لم يقدر على إفراغها من غنتها و شحناتها التنغيمية التطريبية، فظلت على نشاطها وحيويتها ، فكأنها نون تخرج من صلبها نونات.

و هذا التسكين ، أوحى كذلك بعدم مبارحة الحزن ، وكذا عدم زواله، فكأن السكون قاع بئر عميقة تحاول البسمات –جهدها- تجاوزه مُشرئبةً.

و أبو القاسم الشابي ، معروف أيضا بحسن مراعاة قوافيه و حتى تدليلها لأنك (تجد اللفظة لم تقع موقعها و لم تصر إلى قرارها و إلى حقها من أماكنها المقسومة لها، و القافية لم تحل في مركزها و في نصابها و لم تتصل بشكلها و كانت قلقة في مكانها نافرة من موضعها فلا تكرهها على اغتصاب الأماكن و النزول في غير أوطانها)[5].

---

[1] / أبو القاسم الشابي- أغاني الحياة- قصيدة الذكرى- البيت الأول – ص 149
[2] / المرجع نفسه- البيت الثاني- الصفحة نفسها
[3] / المرجع نفسه- قصيدة- المساء الحزين- البيت الأول - ص 147
[4] / المرجع نفسه- القصيدة نفسها- البيت الثاني- الصفحة نفسها
[5] / الجاحظ- البيان و التبيين- ج1- ص 138

فأبو القاسم الشابي يهيئ للقافية ما يناسبها إيقاعا و تنغيما ، حتى تستأنس إذْ لاحظ التواشج في البيت الأول بين (الحزين و لا يبين) وفي البيت الثاني بين (الشجون و السنين) ،فالشاعر وظف أربع نونات ، السابقة تهيئ اللاحقة ، و ربما كان هذا كله لدور النون التطريبي الإيقاعي ، دون إغفال حقيقة ذوق الصوت الذي يعود إلى القياس الإنفعالي للذوق السليم الذي يتمتع به الشاعر.

وتشير الإحصائية أيضا :

من أصل (109) قصيدة

79 لها قواف موحدة
30 لها قواف منوعة

فظاهرة القوافي الموحدة هي الغالبة في التجربة الشعرية الشابية، رغم أن أبا القاسم الشابي ، قد دعا في أكثر من محفل ، إلى ضرورة تجاوز الأنموذج الخليلي ،القائم على وحدة الوزن و القافية ، وضرورة مواكبة الأدب لروح العصر، متأثرا في ذلك بأعضاء الرابطة القلمية ، خصوصا إيليا أبو ماضي و جبران خليل جبران.

وغلبة القوافي الموحدة قد (يكون الموضوع عزيزا على الشاعر ،تغطيه حالة شعورية طاغية ، فلا ينوع في قوافيه ، لغاية الإبقاء على اللحن الواحد المسترسل ، وتعبيرا عن التأثر ، وانشغالا، كان ذلك مثلا مع –الجنة الضائعة - التي وردت قافيتها على ما يؤثر من الصيغ- فعول و فعيل)[1].

<u>**قال أبو القاسم الشابي (من الكامل) :**</u>

الأمُّ تَلْثُمُ طِفْلَها ، و تَضُمُّهُ ** حَرَمُ ، سَماويُّ الجمالِ، مُقدّسُ[2]
تتَألَّهُ الأفكارُ ، وهْيَ جِوارَهُ** و تعودُ طاهرةً هناكَ الأنفُسُ[3]

[1] / الطاهر الهمامي- كيف نعتبر الشابي مجددا- ص 66
[2] /أبو القاسم الشابي- أغاني الحياة- قصيدة- حرم الأمومة- البيت الأول- ص 93
[3] / المرجع نفسه- القصيدة نفسها- البيت الثاني- ص 93

حرَمُ الحياةِ بِطُهْرِها وحَنَانِها * * هلْ فوقهُ حرمٌ أجَلُّ و أَقْدَسُ[1]
بوركتَ يا حرمَ الأُمُومةِ ،والصبا** كم فيكَ تكتملُ الحياة و تقْدُسُ[2]

إن الذي يهمنا في هذه المقطوعة المقتضبة ، قوافيها ،فلما كانت لفظة (القدسية) ، أهم نسق لساني تنعت به الأم، راح الشاعر ينهل منه ، و يغترف ، فتشابهت قوافيه (مُقدسُ ،أقدسُ ،تَقْدسُ)،لأنّ المعين اللغوي واحد وهو ما أضفى على المقطوعة، إيقاعا مفعما بالإنسجام و التواشج ، زاد في تعميق ذلك، طبيعة صوت السين باعتباره من الحروف (العالية الصفير)[3].

[1] / أبو القاسم الشابي- أغاني الحياة- قصيدة- حرم الأمومة- البيت الثالث- ص 93
[2] / المرجع نفسه- القصيدة نفسها- البيت الرابع و الأخير- الصفحة نفسها
[3] / إبراهيم أنيس- الأصوات اللغوية- ص 67

ثالثا : أثر الزحافات في التنويع الإيقاعي

هو المنهج الذي اعتمدناه منذ البدء ، - و نحن أشدّ وفاءً له- هو وحده

من يُحَتمُ علينا ، عدم تجاوز المفاهيم المعجمية ، و عدم الإكتفاء بمعجم واحد أوحد ،فربما استنتجنا تشابها يوحي بموضوعية و علمية تلك المفاهيم ، وربما- و على النقيض من ذلك- كان الإختلاف حقلا خصبا للجدل .

1/ **مفهوم الزحاف لغة** –LICENCE-- POETIC LICENCE- POETIQUE

زَحَفَ ، يزحَفُ ،زحفًا ،و(و الزحف جماعة يزحفون إلى عدوهم بِمَرّة ،فهم الزَّحفُ و الجميع زُحوف ، و الصبيُّ يتزحف على الأرض قبل أن يمشي، وزحف البعير ، يزحف زَحْفاً ،فهو زاحف ، إذا جرَّ فِرْسَنَهُ من الإعياء، و يجمع زواحف ، و أزحفها طول السفر و الإزدحاف كالتزاحف)[1].

و يقال :(زحف الشيئَ :جرّهُ جراًّ ضعيفا ،.....ومن المجاز: أزحفت الريح الشجر حتى زحف ،حركته حركة لينة ،...وناقة فيها زحاف و هو أن تكون سريعة الحَفَا ، وفي البيت زحاف وهو نقص في الأسباب، و بيت مزاحف ، وقد زُوحِفَ لأنه تنحية عن السلامة و زحلفة عنها)[2].

و قد يكون زحف من باب (قطع ، و تزحّف إليه ،تمشى)[3].

و الزحف يطلق أصلا (للصبي وهو أن يزحف على إسته قبل أن يقوم و إذا فعل ذلك على بطنه قيل قد حبا ،.. و الزحف : المشي قليلا قليلا ، و زحف في المشي يزحف زحفا و زحفانا : أعيا ، و زحف البعير يزحف زحفا و زحوفا و زحفانا و أزحف : أعيا فجرَّ فرسنه... و قد

[1] / الخليل بن أحمد الفراهيدي- كتاب العين- ج 2- ص 176
[2] / الزمخشري- أساس البلاغة- ص268
[3] / الرازي- مختار الصحاح- ص 269

أزحفها طول السفر : أكلّها فأعياها...... و في الحديث :أنّ راحلته أزحفت أي أعيت ووقفت ....)[1]

ليس بين هذه المعاجم اختلاف ذو بال ، في تحديد مفهوم لغوي لمصطلح (الزحاف) ، فالزحاف لا يعدو أن يكون حركة بطيئة ، تنم عن إعياء بعد جهد ،فالناقة ليست متعبة أصلا ، إنما طول السير هو الذي قطّع أنفاسها و أصابها بالزحاف، و الزحاف أيضا محاولة مجهدة للقيام (الوقوف) دون بلوغ ذلك.

و قد ورد في القرآن الكريم ،حيث قال الله عز وجل:(يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا إِذَا لَقِيتُمْ الَّذِينَ كَفَرُوا زَحْفًا فَلاَ تُوَلُّوهُمْ الأَدْبَار)[2]، و قد فسرت (زاحفين إليكم ،أو تزحفون زحفا،أو يزحف كل منكم إلى الآخر)[3].

2/ مفهوم الزحاف اصطلاحا :

والزحافُ (LICENCE-) (POETIC LICENCE POETIQUE)[4] وقد فهم الزحاف في المصطلح الفرنسي مرادفا للجوازات الشعرية و التساهل في القواعد النحوية و الصرفية المعروفة بالصرامة ، بيد أننا نرى أنه مصطلح لصيق بفن الشعر، فهو (تغيير في الأجزاء الثمانية من البيت ، إذا كان في الصدر ، أو في الإبتداء أو في الحشو)[5].

و الزحاف كان صنوا للثقل ، تماما كالناقة التي لا تقوى على النهوض أو الصبي الذي يزحف ببطئ لأنه أشدا عجزا على مفارقة الحَبْو إلى المشي مستويا، لهذا (فالزحاف في الشعر معروف ، سمي بذلك لثقله ، تُخص به الأسباب دون الأوتاد إلا القطع فإنه يكون في أوتاد الأعاريض و الضروب ، و هو سقط ما بين الحرفين ، حرف فزحف أحدهما إلى الآخر)[6].

---

[1] / ابن منظور- لسان العرب- مج 7- ص ص 19 و 20

[2] / القرآن الكريم- سورة الأنفال- الآية 15

[3] /مجمع اللغة العربية- معجم ألفاظ القرآن الكريم- مج 1-- ص 534

3Le petit larousse-p632-liberte d Un ecrivain –un poete avec les regles de la grammaire-de la syntaxe

[5] / الشريف الجرجاني- كتاب التعريفات- ص 105 و ينظر-السيد أحمد الهاشمي- ميزان الذهب في صناعة شعر العرب – ص 15

[6] / ابن منظور- لسان العرب- مج 7- ص20

(*) الأسباب نوعان :خفيف يتألف من متحرك و ساكن (/0) و ثقيل يتألف من حركتين (//)

(*) الأوتاد نوعان ،مجموع يتألف من متحركين و ساكن (//0) و مفروق يتألف من متحرك بينهما ساكن (/0/)

إذن فالزحاف يوحي بالتغير الذي (يطرأ على ثواني الأسباب(*) دون الأوتاد (*) ،و هو غير لازم بمعنى أن دخوله في بيت من القصيدة لا يستلزم دخوله في بقية أبياتها ، و هو يصيب الجزء (أي التفعيلة)حشوا كان أم عروضا ، أم ضربا.)[1].

إنّ اعتبار الزحاف تغيراً غير ملزم ،بالنسبة للشاعر ، هو الذي يجعل منه اختيارا في غاية الأهمية ،بحيث تستدعيه التجربة الشعرية لدواعٍ صوتيةٍ ،إيقاعيةٍ و جمالية.

على أنّ علماء العروض و الشعرية العربية (يربطون الزحاف بالتفعيلة لا البيت الشعري،..)[2].

ويحصرون الزحاف في (تسكين المتحرك ، أو حذفه ، أو حذف الساكن)[3]، ثم يرون أنه (مفرد و مزدوج)[4]، و يضعون لذلك أسماء ، غاية في الدقة ، فيسمون (الخبن و الإضمار و الوقص و الطيَّ و القبض و العصب و الكف) ، و يضيفون لها من باب المزدوج (الخبل و الخزل والشكل و النقص).

ثم يرون أنّ هناك زحافاتٍ تجري مجرى العلل (تصيب العروض والضرب ، فيلتزم الشاعر بها في كامل القصيدة ...)[5].

ثم يضعون لها أسماء وهي (الخبن ، القبض ، العصب ، الإضمار ، الطي ،الخبل......)[6].

ونحن إذا نازعتنا الرغبة في معرفة دقيقة لأنواع الزحافات ،صُدمنا (بأنواع كثيرة تعيّ الحافظة ، وتحتاج إلى دراسة مضنية في تحصيلها فإذا استعرضت العلل وجدتها لا تقل عن الزحافات تعقيدا)[7].

---

[1] / إميل بديع يعقوب- المعجم المفضل في علم العروض و القافية و فنون الشعر- ص254
[2] / المرجع نفسه- الصفحة نفسها
[3] / المرجع نفسه- ص 255
[4] / ينظر المرجع نفسه ص ص 254و 255
[5] / المرجع نفسه- ص 257 و ينظر أيضا مجدي وهبة- معجم المصطلحات العربية في اللغو و الأدب- ص191 وينظر أيضا إبراهيم أنيس- موسيقى الشعر العربي- ص 51
[6] / ينظر إميل بديع يعقوب- المعجم المفضل – ص ص 257 إلى 260
[7] / إبراهيم أنيس- موسيقى الشعر- ص 51

ونحن تتملكنا اللهفة- فاغرة فاها – بالتساؤل كيف يمكن أن تتواشج هذه الأنواع بقوانينها و سننها و ألقابها مع (فن جميل ، بل هو أجمل الفنون، ذلك هو الشعر)[1].

أجل ، كان من المفترض أن تكون قوانين الشعر -إن جاز لنا الحديث عن مصطلح قوانين- سمحة ، تتماشى مع هذا الفن الرهيف ، فتزيده رهافة ورقة ، لا أن تحوله إلى قوالب جوفاء و مصطلحات خرقاء.

كثيرٌ من الدارسين من يختلط عليهم الأمر، وتتنمط لديهم الرؤية ، فيظنون - مخطئين- أنّ (اللجوء إلى الزحافات و العلل يقلل جمال موسيقى الشعر)[2]،وربما نسيَ هؤلاء و من لفَّ لفَّهُمْ أنّ (من الزحاف ما هو أخف من التمام وأحسن ، كالذي يستحسن في الجارية من التفاف البدن و اعتدال القامة)[3].

لكننا- أمة وسطية- لا إفراط و لا تفريط ،لأن المبالغة في المزاحفة (تدني الشعر من مرتبة النثر ، وتنزل من قيمته)[4].

وقد يصل الأمر إلى تشويه صورة البحر الشعري و الخروج عن إيقاعه الأصلي ، حتى لا يبقى منه إلا طلله، فمن الزحاف (ما يستحسن قليله دون كثيره ، كالقَبَلِ اليسير ، و الفلج ،و اللثغ)[5].

و منه أيضا (قبيح مردود ، لا تُقبلُ النفس عليه ، كقبح الخلق، و اختلاف الأعضاء في الناس، و سوء التركيب)[6].

هذا القبح في تطويع المزاحفة و تحويلها من آفة شعرية إلى مزية فنية باعتبارها (كالرخصة في الفقه)[7]، هو وحده ما يجعل الناس يَنبَرون

1 / إبراهيم أنيس- موسيقى الشعر- ص 52
2 /إميل بديع يعقوب- المعجم المفضل- ص 269
3 / ابن رشيق- العمدة- ج-1- ص 224
4 / إميل بديع يعقوب- المعجم المفضل- ص 269
5 / ابن رشيق- العمدة- ج 1 – ص 224
6 / المرجع نفسه- ص 225
7 / المرجع نفسه- ص 226

إلى الحكم على العمل الشعري بأنه (خطبة ارتجلها ،فاتزن له أكثرها)[1].

وقد كان –من قبل- حازم القرطاجني ، يجتهد في تأصيل فن المزاحفة أصلا يعرف بما يجب أن يعتمد من ذلك عند الحاجة إليه ، و ما يجب أن يجتنب ، محاولا ذكر (ما يستحسن من ضروب الزحاف ويستقبح)[2] إنّ للزحاف ضروبا ، وقد سبقت الإشارة إليها ، و إنّ من هذه الأضرب ما يخل بالأوزان و (يزيل كثيرا من حلاوتها و تناسبها)[3]، و من ثم استبعد حازم القرطاجني[4]، الزحاف المزدوج كلّه ، و عده مما يمس البحور الشعرية في جوهرها ، فيسلبها نكهتها و سباطتها ، ويحول لينها ، إلى شدة و جعودة.

وما دام الأمر كذلك ، فلا ضيرَ من عدّ المزاحفة فنًّا[5]،(يشهد بصحته الذوق و القياس و السماع)[6]،و قد يكشف الإنشاد المهيج للأصوات ،المطرب للأسماع ،المفتق لمكنونات السياقات ،عن حنكة في مواضعة الزحافات المواضع اللائطة بها مما يجعلها حسنة في السمع ومطابقة للفطرة السليمة للذوق[7].

إنّ الشعرَ واسعٌ صدرُه ،رحبٌ صبرُه ،يحكي الإنسان ، و يتجاوزه، ولا أدل على ذلك من قدرته على استيعاب مختلف أضرب الظواهر الصوتية و الأسلوبية ،الواردة و الشاردة و ذلك – لعمري- (دال على مرونة الخطاب الشعري ، و تمرده عن القيود العقلية الضيقة الأداء التركيبي)[8].

الزحاف فن ،ورخصة ، يستغلها الشاعر الحاذق الماهر، منضافة لباقي

---

[1] / ابن رشيق- العمدة- ج1- ص 226
[2] /حازم القرطاجني- منهاج البلغاء و سراج الأدباء- ص 263
[3] / المرجع نفسه- ص 264
[4] / ينظر المرجع نفسه- الصفحة نفسها
[5] /ينظر العربي عميش- خصائص الإيقاع الشعري- ص 119 و ما بعدها
[6] / حازم القرطاحني- منهاج البلغاء- ص 264
[7] / ينظر المرجع نفسه- الصفحة نفسها
[8] / العربي عميش- خصائص الإيقاع الشعري- ص 119

الظاهر المؤسلبة للخطاب الشعري ، في تخريج شعره في أبهى صورة ممكنة ، واضعا نصب عينيه أنّ هناك ثمة قارئا بالمرصاد.
الزحاف ظاهرة صوتية ، موسيقية ، إيقاعية، لا عروضية فحسب ، و بفضلها يعاد تشكيل المقاطع الصوتية و إحداث هزات في تراتبيتها.

وهذه الهزات و إعادة الترتيب ، هي في الحقيقة ، تموجات النفس الشاعرة و حشرجاتها ،وتدفقها وفق متتاليات شعورية ليس ما بين عدد من المتحركات و السواكن فحسب و إنما(انطلاقا من النسوج الصوتية المتناغمة وفق قوانين تأليفية سحرية)[1]،يقف المتلقي إزاءها فاغرا فاه، و من ثمَّ فعلى الشاعر الحاذق المفلق التسلح بحس مرهف واستشعار لأدق الخروقات المقطعية و الإيقاعية، لأن ّالزحاف سلاح ذو حدين (يستحب حضوره قليلا في القصيدة حتى كأنّ كثرة توافره مربكة لنظام الشعر)[2].

وللشعر توابله ، بها يحقق الشعر شعريته ،وبها يأسر هذا الذي كان يترصده ،فيحوله من خصم خصيم إلى عاشق ولهان.
و المرأة قد تحتاج إلى خال واحد لتأسر به ،فإن كان وجهُها جمّ الخالِ ،صارت تبحث عمن يخلصها مما كان يتوقع فيه مصدر الجمال.
أو ربما صارت القصيدة كالناقة التي أعياها المسير و طالت بها الطريق فأناخت و لمْ تقوَ على القيام ثانية.

أجل ،إنّ الزحاف إذا تملك الشاعر، وراح يخرج من بين بنانه ،لا ريب أنه سينخر عظام قصائده، و يدب الوهن في مفاصلها،فتغدو مثقلة ، مرهقة بالرقع ، و ينفصم الوزن الشعري عنها ، و يتبرأ منها ، وتندثر أواصر المحبة بين مقاطعها و تفعيلاتها،وتعم الغربة و يستبدُّ الزحافُ .

ولنا فيما أورده الآمدي[3]، في باب (فيما كثر في شعره من الزحاف واضطراب الوزن) ، خير دليل لما ذهبنا إليه إذْ قال : وذلك هو ما قاله دعبل بن على الخزاعي و غيره من المطبوعين : إنَّ شعر أبي تمام بالخطب و بالكلام المنثور أشبه منه بالكلام المنظوم).

---

[1] / العربي عميش- خصائص الإيقاع الشعري- ص 120
[2] /المرجع نفسه - ص 119
[3] / الآمدي- الموازنة بين شعر أبي تمام و البحتري- ج1 – تحقيق- السيد أحمد صقر- - ط 2- دار المعارف-مصر- 1972- ص 306

أجلْ ، إنّ خطرَ الزّحافِ داهمٌ ، إذْ من شأنه أن ينقل الشعر ، بفضاءاته

الآخاذة ،و لذاذاته المسحرة - طارحًا إياه أرضًا- ، إلى اللاشعر و يُصَيّرهُ (بالكلام المنثور أشبه منه بالشعر الموزون)[1].

و لا يتأتى الخلاصُ من هذه الآفة الشعرية ، و تحويلها إلى مزية تقوي الجانب الإيقاعي ولا تضعفه و لا تفككه[2]، إلا بالذوق السليم ومحاكاة(أشعار الفصحاء و المطبوعين)[3].

3/ نماذج تطبيقية من شعر أبي القاسم الشابي

قال أبو القاسم الشابي (من الكامل):

البُؤسُ لابْنِ الشَّعْبِ يَأْكُلُ قَلْبَهُ ** وَ المَجْدُ وَ الإِثْرَاءُ لِلأَغْرَابِ[4]
وَ الشّعْبُ معْصُوبُ الجُفونِ ،مُقَسّمُ** كالشاةِ ، بينَ الذّئبِ و القصّابِ[5]
وَ الحقُّ مَقْطُوعُ اللسانِ مُكَبَّلٌ ** و الظّلْمُ يَمْرحُ مُذْهَبَ الجِلْبابِ[6]
هذا قَلِيلٌ مِنْ حيَاةٍ مُرّةٍ ** في دوْلةِ الأنصَابِ والألْقابِ[7]

يمكن اعتبار عنوان القصيدة – أيا كانت القصيدة- مفتاحا يفك كثيرا من مغاليقها،أو يهيئ وعي المتلقي للإستعداد لتقبل ما ينتظره من رسائل صوتية و دفقات شعورية ،حتى أضحى النقاد و الدارسون ، يتحدثون – اليوم-عن شعرية العنوان ،وسيميائية العنوان[8]....

[1] /الآمدي- الموازنة بين شعر أبي تمام و البحتري- ج1 - ص 309
[2] /ينظر- العربي عميش- خصائص الإيقاع الشعري- ص 120
[3] / الآمدي- الموازنة- ج1 - ص 309
[4] / أبو القاسم الشابي- أغاني الحياة- قصيدة –للتاريخ- البيت الأول- ص 37
[5] / المرجع نفسه- القصيدة نفسها- البيت الثاني- الصفحة نفسها
[6] / المرجع نفسه- القصيدة نفسها- البيت الثالث- الصفحة نفسها
[7] / المرجع نفسه- القصيدة نفسها- البيت الرابع- الصفحة نفسها
[8] /ينظر على سبيل المثال لا الحصر- خليل الموسى- قراءات في الشعر العربي الحديث- دراسة- ط1- منشورات اتحاد الكتاب العرب- 2000- ص ص 72 إلى 74

و قد يعمد الشاعر إلى الإيهام ،فيحدث انفصاما بين العنوان و مدلولات النص و أبعاده ورؤاه ، و حتى هذه الظاهرة- وإن كانت جنوحا نحو مغامرة- و مروقا عن مألوف ،فإنه يمكن للنقاد أن يحاصروها بوابل من التأويل.

.

إنّ المغامرة الشعرية ، لا تحدها حدود ،فكلما صار الخرق و الإنزياح مألوفين ، وقد تقبلهما العقل ، بفعل التكرار و الممارسة الفعلية،المستديمة، يقفز الفعل الشعري نحو عدول جديد ،ينقلب العقل إزاءه فاغرا فاه.
وما شعرية البياض إلا ملمح من تلك المغامرة التي لن يقر لها قرار(لأنّ الشيئ من غير معدنه أغرب ، و كلما كان أغرب كان أبعد في الوهم ، وكلما كان أبعد في الوهم ، كان أطرف ، وكلما كان أطرف كان أعجب ،وكلما كان أعجب كان أبدع)[1].
ليت شعري ، وهل الشعر إلا هذا ؟

وأبو القاسم الشابي قد رضيَ بأن يعنون مقطوعته (للتاريخ)*،ولنا أن نستفهم ، أيريد أن يتحدث مع التاريخ؟ ، أم يريد أن يسجل موقفه من أحداث هزت كيانه و لفتت انتباهه؟ ، و هو المعروف بيقظة حسه وانشغاله بأحداث عصره.

أجلْ هو العالم الذي اختلت فيه الموازين ، وانقلبت فيه القيم الإنسانية رأسا على عقب، فأضحى الإستعمار عزيزا مفدى ، و هو في ديار غير دياره ،بيد أنّ أبناء الوطن يمضغون الأسى و البؤس، غافلين عن حقيقة وجودهم ، و من العجب أن يخرس صوت الحق و أن يلعلع صوت الظلم و الإستبداد.

المقطوعة على اقتضابها ،قالت ما قد تعجز المطولات عن قوله ، وتلك -لعمري- من أمارات البلاغة إذْ (البلاغة الإيجاز ، و الإيجاز أن تجيب فلا تبطئ و تقول فلا تخطئ)[2].

---

[1] / الجاحظ- البيان و التبيين- ج1- ص ص 89و90
(*) للتاريخ مقطوعة من أربعة أبيات شعرية ، كتبها في 16فيفري 1933
[2] / الجاحظ- البيان و التبيين- ج1- ص 96

المقطوعة الشعرية من البحر الكامل الذي احتل المرتبة الثانية – وبامتياز- في الوتيرة الإستعمالية للبحور الشعرية في التجربة الشابية ، بعد البحر الخفيف ، الذي له صلة رحم مع منبع التجربة الشابية كما رأينا آنفا.

وقد ورد بحر الكامل من خلال (22) استعمالا من أصل (109)قصيدة.

وسمى الخليل بن أحمد الفراهيدي ، بحر الكامل (لأن فيه ثلاثين حركة لم تجتمع في غيره من الشعر).[1]

ويمكن إرجاع سبب تسميته بالكامل ،إلى كثرة أضربه (فليس بين البحور بحر له تسعة أضرب سوى الكامل و مجزوئه)[2].

- أعاريض الكامل و أضربه :

1/العروض صحيحة و الضرب مثلها مع جواز دخول زحاف الإضمار عليهما ،أما وروده سالما ، فهو أمر نادر الحدوث

2/العروض صحيحة و الضرب مقطوع(*) مع جواز دخول الإضمار عليهما

3/ العروض صحيحة مع جواز إضمارها ، والضرب أحذ(*) مضمر(*) و (هذا النوع فيه نشاز إيقاعي ناتج عن عدم التطابق بين تفعيلتي العروض و الضرب، لذا فقد مجته الذائقة العربية ، فكان نادرا في الشعر العربي)[3].

4/ العروض حذّاء مضمرة و الضرب أحذ مضمر،والحَذ :القطع السريع[4].

5/العروض حذّاء متحركة ، و الضرب أحدّ متحرك.

وبتقطيع الأبيات الشعرية الأربعة ، تقطيعا عروضيا (*)

---

[1] / ابن رشيق- العمدة- ج1- ص 220 ، ينظر أيضا الخطيب التبريزي- كتاب الكافي في العروض و القوافي- تحقيق- الحساني حسن عبد الله- ط4- مكتبة الخانجي- القاهرة-2001- ص 58 و ينظر أيضا- موسى الاحمدي- المتوسط الكافي- ص 120

[2] /صلاح يوسف عبد القادر- في العروض و الإيقاع الشعري- ص 72

(*)- القطع : علة و تعني حذف ساكن الوتد المجموع من آخر التفعيلة و تسكين ما قبله- متفاعلن – تصير - مُتَفَاعِلْ

(*)- الحذذ :علة و تعني حذف الوتد المجموع من آخر التفعيلة- متفاعلن تصير متفا

(*) الإضمار :زحاف مفرد و يعني تسكين الثاني المتحرك – متفاعلن تصير مثْفَاعلن

[3] / صلاح يوسف عبد القادر- في العروض و الإيقاع الشعري- ص 72

[4] /أبو العلاء المعري- الفصول و الغايات في تمجيد الله و المواعظ – تحقيق- محمود حسن زناتي- ج1- د ط- المكتب التجاري للطباعة-بيروت-لبنان- د ت- ص 132

(*)- و يسمى أيضا الترميز التقطيعي ، ينظر- العربي عميش- خصائص الإيقاع الشعري- ص 286

خلصنا إلى النتائج التالية :

البيت	عدد الزحافات	نوع الزحافات	نوع العروض	نوع الضرب
الأول	05	الإضمار مُتْفَاعِلُنْ 0//0/0/	صحيحة مُتَفَاعِلُنْ 0//0///	1/دخل عليه زحاف الإضمار 2/دخلت عليه علة القطع
الثاني	05	الإضمار	صحيحة	1/مضمر 2/مقطوع
الثالث	04	الإضمار	صحيحة	1/مضمر 2/مقطوع
الرابع	06	الإضمار	مضمرة مُتْفَاعِلُنْ	1/مضمر 2/مقطوع
المجموع	20 زحافا	--------	---------	التزم الشاعر بضرب واحد، مضمرومقطوع

إذا كان البحر الكامل سالما و هذا أمر قليل الحدوث فإن عدد الحركات والسكنات :

مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ * * مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ

0//0/// 0//0/// 0//0/// 0//0/// 0//0/// 0//0///

5 حركات x 3= 15 x 2= 30 حركة

2 سكون x 3 = 6 x 2 = 12 سكونا

وبناءً على هذا التوزيع ، فإن المجال المقطعي ، سيبين (المقاطع القصيرة المستحوذة على الكم الأوفر في الصورة الوزنية النموذجية)[1]:

0//0///0//0///0//0/// 0//0///0//0///0//0///

قفطقط قفطقط قفطقط قفطقط قفطقط قفطقط

عدد المقاطع القصيرة = 9 x 2 = 18

عدد المقاطع الطويلة = 6 x 2 = 12

مجموع عدد المقاطع القصيرة و الطويلة = 18+12 = 30

هذه الوفرة الوفيرة في الكم المقطعي ، و طغيان المقاطع القصيرة ، على المقاطع الطويلة ،هما اللذان سوغا الحكم على بحر الكامل بأنه (أسرع الأوزان الشعرية إنْ كان سالمًا)[2].

وهذه الظاهرة المقطعية المائزة ، من شأنها تعطيل انسيابية الإنشاد الذي يمكن اعتباره من (أكثر المصطلحات ثراء و إيحاء ، فهو يتصل بنظام اللغة و بعناصر الإدهاش و الجمال فيها ، و يتصل من جانب آخر باللفظة و تكوينها ، بجرسها الرنان و صورتها المفضية إلى القلب ، و هو هذا التركيب الوزني في المقاطع يدعو إليه النفس ، فتتداعى طربا لحلاوة يختزنها السمع و يودعها البصر و الإحساس)[3].

وتبعا لاعتراء الزحافات و العلل تفعيلات البحر الكامل ، تأخذ كفة المقاطع الصوتية مُنبرية نحو الإعتدال و الإستواء ، إلى أن (تكون فاعلية المزاحفة في وزن البحر الكامل منصبة على تزايد المقاطع الطويلة الإنشادية طرديا مع تناقص المقاطع القصيرة)[4].

و هذا التزايد و التناقص الطردي في نوعية المقاطع من شأنه (تحقيق أجواء إنشادية أكثر نشاطا)[5].

---

[1] / العربي عميش- خصائص الإيقاع الشعري- ص 134

[2] / صلاح يوسف عبد القادر- في العروض و الإيقاع الشعري- ص 70

[3] /محمد المبارك- استقبال النص عند العرب- ط 1- المؤسسة العربية للدراسات و النشر-بيروت- لبنان- 1999- ص 118

[4] / العربي عميش- خصائص الإيقاع الشعري- ص 134

[5] / المرجع نفسه- الصفحة نفسها

ويمكن حوصلة ما اعترى الأبيات الشعرية الأربعة من زحافات و علل و أثر بالتالي على كم المقاطع القصيرة و الطويلة وأيقظ نشاط الإنشاد ، في الجدول التالي :

البيت	المقاطع القصيرة	المقاطع الطويلة	ملاحظة
الكامل الصحيح	18	12	
	16	13	
	14	14	
	12	15	
البيت الثالث	10	16	تراجع المقاطع القصيرة
البيت الأول+الثاني	08	17	هيمنة المقاطع الطويلة
البيت الرابع	06	18	هيمنة المقاطع الطويلة

لو افترضنا – جدلا- أنّ الأبيات الشعرية الأربعة من مقطوعة (للتاريخ)، وردت ذات تفعيلات صحيحة سالمة ، فإنه يترتب عن ذلك الإحصاء التالي:

عدد المقاطع القصيرة = **18 x 4 = 72** مقطعا قصيرا
عدد المقاطع **الطويلة** = **x12 4 = 48** مقطعا طويلا
عدد المقاطع **القصيرة و** الطويلة = **72 + 48 = 120**مقطعا

إذن هذا الإحصاء يتعلق بخلو كل التفعيلات قاطبةً من المزاحفة ، بيد أنه (يندر مجيئها سالمة كلها من الزحاف)[1]، بَجَلْ ، يندر و لكنه لا يستحيل،وشتان الندرةُ و الإستحالةُ.

لقد تفاوتت الأبيات الشعرية الأربعة ،من حيث اشتمالها على -انزياح زحافي -،بيد أنه لم يخلُ بيت واحد من المزاحفة ، و الأدهى من هذا أنّ

[1] / العربي عميش- خصائص الإيقاع الشعري- ص 129

تفعيلات البيت الرابع قد شهدت وابلا و قصفا من زحافات الإضمار، ولم تنجُ تفعيلة واحدة .
فلقد باغتها الزحاف ، سالبا إياها حركة ثانيها ،واضعا بدلها سكونا ،كان من شأنه- مجتمعا- إعادة الإعتبار للمقاطع الطويلة ،التي عانت من هيمنة المقاطع القصيرة،و فوق هذا أعاد تنشيط حركة الإنشاد (ووفاق ذلك فإن درجة الإنشادية تتجاوب طرديا مع كم المزاحفة)[1].

بَجَلْ ، لم تتمكن تفعيلات البيت الرابع في التملص ، من سطوة زحاف الإضمار ،حيث نقل (مُتَفَاعِلُنْ =///0//0) ، وهي مغتبطة بوفرة مقاطعها القصيرة (3 مقاطع قصيرة 6x=18)،إلى (مُتْفَاعِلُنْ)،و في ذلك السكون (التاء الساكنة) ، يتقبب اللسان و هو يتلفظ به ، و في هذا التقبب ، المكرر في كل تفعيلة ،المتواشج مع ما قبله و ما بعده ،يزدلع و يتهيج الإنشاد ، الذي كان من قبل راكدا في غمرة المقاطع القصيرة، رغم أنهم قالوا (يندر أنْ تزاحف جميع وحدات البيت)[2].
أجل يندر و لا يستحيل ، و ما حدث لتفعيلات البيت الرابع ، دليل دامغ ، لا يتسرب إليه ريب البتة.

الآن ، و قد تغيرت الحصيلة الإحصائية ، بعد المغامرة الزحافية ، يصبح الأمر على هذا النحو:

- البيت الأول : **08+ 17 = 25** مقطعا
- البيت الثاني : **08+ 17 = 25** مقطعا
- البيت الثالث : **10+ 16 = 26** مقطعا
- البيت الرابع : **06+ 18 = 24** مقطعا

العدد الإجمالي للمقاطع القصيرة = **32** مقطعا قصيرا
العدد الإجمالي للمقاطع الطويلة = **68** مقطعا طويلا
العدد الإجمالي للمقاطع القصيرة و الطويلة = **100** مقطعا.

[1] / العربي عميش- خصائص الإيقاع الشعري- ص 130
[2] /المرجع نفسه - ص 129

لم يعد هناك ثمة شك و لا ريب ،في أنّ زحاف الإضمار الوالج حصون تفعيلات البحر الكامل ،قد أعاد للمقاطع الطويلة هيمنتها و بالتالي هيبتها ، تدريجيا ، و هي التي طالما رزحت تحت وطأة المقاطع القصيرة ،و لا عجب في ذلك إن كان البحر الكامل (أسرع الأوزان الشعرية إذا كان سالما ، و هو أمر نادر الحدوث ،و **يحدّ** من سرعته **زحافاته** و علله ، لأنها **تسكن** المتحرك و تزيد من **الساكن**)[1].

فالكامل بحر (تغلب عليه السرعة)[2]، و الزحاف لها بالمرصاد.
و لن يفوتنا و نحن بصدد الحديث عن الزحافات التي تلحق تفعيلات البحر الكامل و إن كنا قد ركزنا على زحاف الإضمار، الذي أنيط به تسكين الثاني المتحرك من التفعيلة المركزية (متفاعلن)، الإشارة إلى إصابة ضرب كل الأبيات الأربعة بزحاف الإضمار و علة القطع مجتمعين ،حيث صيراها (مُتْفَاعِلْ)،علما أن العلة كالداء ،تصيب الضرب و تقر في عظامه، على عكس الزحاف ، الذي يمكن اعتباره أقل إلحاحا منها إذ (يدخل الإضمار بحسن في – مُتَفَاعِلُنْ- التي هي غير العروض و الضرب)[3].

وغاية ما نختم به حديثنا ، ضرورة التأكيد على الجمالية الإيقاعية للمزاحفة ، فَوَاهِمٌ من يظن سوءً بها ، أو يدعو إلى (تفاديها)[4]، ويلحقها بعيوب الشعر،و ضحالة الشعرية وقلة الماء ، فالشعر مغامرة و الشاعر كائن يحنح دوما –وبلا هوادة- إلى القفز نحو المجهول ،نحو بقاع شعرية لم تطأها قدم ، وأبو القاسم الشابي قد أدرك هذه المزية الكامنة في فن المزاحفة ، و تذوق لذاذتها ،فراح يراودها و ينهل من منابعها العذبة.

إنّ أبا القاسم الشابي قد قادته فطرته الشعرية النقية الصافية الزلالا ،إلى إدراك كنه فن المزاحفة ، فَعَلِمَ بما تمنحه من تنوع إيقاعي و ما تضفيه من تبديلات و تعديلات – غاية في الأهمية - على(أساليب توقيع الأوزان الشعرية)[5]، التي تُتَهَمُ عادة بالصرامة والنمطية و تكبيل الدفقات الشعرية ، فتتعالى الصيحات ذات اليمين و ذات الشمال داعية للتمرد عليها ، منددة بضيق أفقها ، فلم يبق من الخروج على(أقمطة الخليل)[6]بدٌّ.

---

[1] / صلاح يوسف عبد القادر- في العروض و الإيقاع الشعري- ص 136
[2] /أحمد رجائي- أوزان الألحان بلغة العروض و توائم من القريض- ط 1- دار الفكر- دمشق – سورية- 1999- ص 499
[3] / موسى الأحمدي- المتوسط الكافي- ص 126
[4] / إميل بديع يعقوب- المعجم المفضل في علم العروض- ص269
[5] / العربي عميش- خصائص الإيقاع الشعري- ص 129
[6] / علي جعفر العلاق- في حداثة النص الشعري- دراسة نقدية- ط 1- الشروق- عمان- الاردن- 2004—ص 75

وفي حقيقة الأمر ، لن نجانب الصواب إذا لفتنا الإنتباه إلى ظاهرة المد والتي فرضت نفسها في محيط صوتي ضيق لم يتعد الأربعة أبيات شعرية ، وهي (الإثراء ، الأغراب ، معصوب ، الجفون ، كالشاة ، القصّاب ، مقطوع ، الجلباب ، قليل ،حياة ،الأنصاب ، الألقاب) ،أربعة أبيات شعرية تضم (إثنى عشرة12مدّاً) ،أليس هذا كثير ؟ ، الجواب : بلى ، و لكن إذا عرفنا دورها الخطير و الفعال في تفعيل الحركة الإيقاعية و مدها يد العون لزحاف الإضمار كي يتموقعَ من خلال بنية الكلمات الحاملة للمدود ،إذا عرفنا كل هذا زال انبهارنا ورَكَنَ.

إنَّ للمدود أدواراً طلائعيةً ، ريادية ، لا تعكس وجه المعاناة و الآهات ، التي أراد أبو القاسم الشابي نقلها إلى المتلقي ، وهو الذي ضاق ذرعا من همجية الإستعمار فَحَنِقَ عليه ، هي لا تعكس هذا فحسب ،و إنما تساعد على ترسيخ الصبغة الإنشادية التطريبية للشعر، و لا غروَ في ذلك فأفضل (ما نعّمت به لغة الشعر المدود ، التي بفضلها يستمد اللسان إمكان تجويد أصوات حروف اللغة ، مثلما يمكنه بواسطتها ترسيخ المعاني ببسط المؤثرات الصوتية الإيقاعية القائدة إلى المبالغة في المعاني الشعرية)[1] .

إذن فالظواهر التي تعتري الفعل الشعري ، تتضافر و تتآزر في تخريج البناء الهندسي و الهيكل التنغيمي و الإيقاعي الخاص بذاك الفعل ، و في مقطوعة أبي القاسم الشابي ، و المعنونة (للتاريخ) ، تآخى زحاف الإضمار مع المدود بطبيعتها التي تفيد (التطويح والتنغيم)[2]، و هذا التآخي استدعته التجربة الشعرية من جهة والتفكير الإنزياحي، من جهة أخرى للعدول- قليلا أو كثيرا- عن نمطية إيقاع البحر الكامل و المشهود له بالكم الوفير و السرعة المذهلة، فزحاف الإضمار ليس له من همٍّ ولم يشغل باله و لم يكدر صفوه إلا تلك الحركة (الفتحة)التي ترتسم مزهوة فوق (التاء) من تفعيلة البحر الكامل (مُتَفَاعِلُنْ)،فلن يقر له قرار و لا يحلو له هناء ، حتى ينتصر للمقاطع الطويلة.

لقد شغف أبو القاسم الشابي بالبحر الكامل ، وهذا ربما راجع لرحابته ،وإمكانية تطويعه بواسطة تزحيف تفعيلته الأم بالإضمار،و تلاؤمه مع ظاهرة المدود ، والتي نعدها من أمهات الخصائص الصوتية في شعر أبي القاسم الشابي ولا مراء في ذلك فالشاعر قد عوّل على بحر الكامل و هو

---

[1] / العربي عميش- خصائص الإيقاع الشعري- ص 276

[2] / المرجع نفسه- الصفحة نفسها

(في عصرنا الحديث قد أصبح معبود الشعراء و هو أيضا البحر الذي يستمتع به جمهور السامعين من محبي الشعر فيطرقه الآن كل النظامين ، الشعراء منهم و المتشاعرون ، فإذا وصف القدماء الرجز بأنه مطية الشعراء ، يمكننا و نحن مطمئنون أن نصف الكامل بأنه مطية شعرائنا المحدثين)[1].

بَجَلْ ، و لكن ليس كلُّ من كتب على البحر الكامل، فهو مُفلِحٌ في تطويعه لخدمة تجربتة الشعرية،فالزحاف، قد يتحول من أداة بناء ، أو إعادة بناء إلى مِعْوَلِ هدم .

لقد وقع اختيارنا فيما سبق على واقع المزاحفة في البحر الكامل من خلال نموذج تطبيقي ،من أشعار أبي القاسم الشابي ، ونود مواصلة تتبع ظاهرة المزاحفة ، لكننا نعرج على بحر آخر، له من المكانة ما يجعله أشرف و أحسن الأوزان الشعرية[2]،ونقصد – بلا تلميح- البحر الطويل.

من خلال فلينا لديوان (أغاني الحياة) لأبي القاسم الشابي ،فليا عروضيا ، موسيقيا ،لم نعثر إلا على (08ثماني) تجارب شعرية على البحر الطويل ، على مدار الديوان الشعري برمته ،و الذي ضم بين دفتيه (مائة و تسع109) قصيدة ،و هي موزعة بين مقطوعات شعرية و قصائد ، و هذه الحسابية الرقمية جعلت من البحر الطويل يحتل المرتبة السادسة ، مسبوقا بالبحور الشعرية: (الخفيف ،الكامل ، الرمل ، المتقارب ،البسيط) ، متبوعا بالبحور الشعرية :(المجتث ، السريع ، المنسرح ، المتدارك).

إذن، هي **الوسطية** بين بحور غزيرة الوتيرة الإستعمالية في التجربة الشابية ، و بحور من الدرجة الثانية.

ونجد أنفسنا أمام اختيار منهجي لا بد منه ، إذْ ما دام عدد القصائد الواردة على البحر الطويل (ثمانية08) ،لا تزيد و لا تنقص قِطْميرا، فإننا

---

1 / إبراهيم أنيس- موسيقى الشعر- ص 208
2 / ينظر- حازم القرطاجني- منهاج البلغاء- ص 238

ماضون في محاصرتها كلها جمعاء ،من خلال جدول إحصائي ، يتلمس شتى مناقبها الكمية و الموسيقية، مراعين في ترتيبها، تدرج تواريخ كتابتها

عنوان القصيدة	صفحتها في الديوان	تاريخ كتابتها	عدد أبياتها	حرف رويها	نوع قافيتها	نوعها باعتبار القافية
حديث الشيوخ	29	5أوت 1925	04	الباء المضمومة	مطلقة	مقطوعة موحدة القافية
إلى الطاغية	136	18 فبراير1927	14	الميم المضمومة	مطلقة	قصيدة موحدة القافية
المجد	59-60	فبراير1928	04	الدال المفتوحة ،المتبوعة بمد	مطلقة	مقطوعة موحدة القافية
يا حماة الدين	137	1930	15	الميم المضمومة	مطلقة	قصيدة موحدة
دون عنوان	139	10 أوت 1931	07	الميم المضمومة	مطلقة	مقطوعة موحدة
متاعب العظمة	146	11 ديسمبر 1933	02	الميم المكسورة	مطلقة	مقطوعة موحدة
زئير العاصفة	135	لم يؤرخ لها	11	الميم المضمومة	مطلقة	قصيدة موحدة
الرواية الغريبة	42	نشرها زين الدين السنوسي في الأدب التونسي	05	التاء المكسورة	مطلقة	مقطوعة موحدة القافية

و يمكننا التعليق على الجدول الإحصائي وفق طريقة أخرى :

- **عدد أبيـات القصـائد و المقطوعـات مجتمعـة** = اثنـان وسـتون**62** بيتـا وهو كم لا يعـادل حتـى عدد أبيـات قصـيدة (صـلوات فـي هيكـل الحـب)[1] منفردة ،والتي بلغت ثمانية وستين (68) بيتا كاملا ، وربما كان هذا البـونُ الجلـيٌّ مـدعاةً للتعجـب والإستفسـار ، بيـد أنّ هـذا الأخيـر سـرعان مـا ينطفـئ لهيبـه إذا مـا عرفنـا أنّ قصـيدة (صـلوات فـي هيكـل الحـب) مـن بحـر الخفيـف ، والـذي تسـيدَ الـوتيرة الإسـتعمالية للبحـور الشعرية في التجربـة الشـابية ، كمـا أنّ الشـاعر قد وجد لذاذةً و احلولاءً فـي تشـكيله العروضـي و هرمـه الموسـيقي و الإيقـاعي، فأوشـك ألا يتوقف عن سكب قوافيه و صوغ معانيه ، لومـا أن الأقوال الشـعرية ، لا بد لها أن تقر إلى قرار ، بعد فيض انهمار.

-**العدد الإجمالي للقصائد** (**08**) :

- **05** مقطوعات ، كونت مجتمعة (**22**) بيتا ، من أصل (**62**)بيتا
-**03** قصائد ، كونت مجتمعة (**40**) بيتا ، من أصل (**62**)بيتا

- **الوصف القافوي** :
- **05**خمس قصائد متشابهة الروي (القافية) : حرف **الميم**
04أربع قصائد وردت مضمومة الميم (حرف الروي)
01قصيدة واحدة وردت مكسورة الميم (حرف الروي)

و حرف **الميم** كان قد تصدر الأبجدية الشابية ، من حيث وقوعه حـرف روي ،ب (ثمانيـة عشـر**18**) اسـتعمالا ، ناهيـك عـن وروده أيضـا حرف روي ، في القصائد المنوعة القوافي ،و كنا قد رددنا ذلك لعلل خبيئة في حرف (**الميم**).
لا سـيما شـفويته ،و يسـره و انسـيابيته ، وقدرتـه العاليـة من حيث التوقيـع والإنشاد.

وأمـا القصـائد الثلاثـة المتبقيـة فقد تسـاوت فـي العدد فوردت كل واحـدة علـى روي مختلـف عـن البقيـة (البـاء ، التـاء ، الـدال)، و هـي الأخرى حروف ، كان لها وقعها في التجربة القافوية الشابية.

[1] / ينظر- أبو القاسم الشابي – أغاني الحياة- ص ص 60 إلى 63

إنّ طبيعة البحث الذي نحن بصدد عجن مادته ، تحتم علينا قصر الدراسة العروضية و الموسيقية ، من حيث فن المزاحفة ،على مقطوعة واحدة ليس إلا ،من أصل مجمل القصائد الشعرية المحللة آنفا من حيث عدد أبياتها و حروف رويها وأنواع قوافيها،وقد وقع اختيارنا على مقطوعة (من حديث الشيوخ)،بالنظر لأبياتها الشعرية المحدودة ، و التي تتيح لنا السيطرة في فحصها ، و تلمس انزياحات وزنها الزحافية.

قال أبو القاسم الشابي (من الطويل) :

ألاَ إنَّ أحْلامَ الشَّبَابِ ضَئِيلَةٌ * * تَحَطَّمُهَا مِثلُ الغُصُونِ المَصَائِبُ[1]

سألت الدياجي عن أمانِي شبيبتِي* فقالتْ: ترامتْها الرّياحُ الجوائبُ[2]

ولمّا سألتُ الرّيح عنها أجابتني * تلقفها سيلُ القضا ، و النّوائب[3]

فصارتْ عَفَاءً و اضمحلت كذرّةٍ*على الشاطئ المحموم و الموج صاخب[4]

كان أبو القاسم الشابي ، حين كتابة هذه المقطوعة الشعرية المقتضبة ، قد بلغ السادسة عشرة (16) من عمره ، و كانت تجربته الشعرية – بلا ريب – ما تنفك تبحث عن معالمها و أطرها ، في أبعادها الفنية و الإيقاعية.

إنه حديث الشيوخ ، و الشيخ لا يأسف على شيئ كما يأسف على عجلة أيام شبابه ، فالشباب مرجعية للشيوخ ، لأن الشباب هو النشاط المفعم حيوية و المغامرة القافزة نحو المجهول.

إنّ معترك الحياة الذي يعج بالنوائب و الخطوب ، هو الذي يَفْتِكُ بأحلام الشباب ، و يُحكمُ عليها قبضته ، ثم يسحقها و كأنها لم تكن.

---

[1] / أبو القاسم الشابي- أغاني الحياة- قصيدة – من حديث الشيوخ- البيت الأول- ص 29

[2] / المرجع نفسه- القصيدة نفسها- البيت الثاني- الصفحة نفسها

[3] / المرجع نفسه- القصيدة نفسها- البيت الثالث- الصفحة نفسها

[4] / المرجع نفسه- القصيدة نفسها- البيت الرابع- الصفحة نفسها

ليت شعري! ، و كأن أبا القاسم الشابي كان يدرك –بالحدس- أنه سيتحمل أعباء الشيوخ بعد ردح من الزمن.
المقطوعة الشعرية ، والتي نحن بصدد تحليلها ، من البحر الطويل ،وسماه الخليل هكذا (لأنه طال بتمام أجزائه)[1]، إذْ يبلغ عدد حروف (تفعيلاته على الدائرة العروضية أي بتمامها ثمانية و أربعين حرفا)[2]، و هذا العدد المهول من الحروف ، يجعل من البحر الطويل بحرا رحب الذراع ، لا يضاهيه وزن شعري آخر ، فضلا على أنه (يقع في أوائل أبياته الأوتاد و الأسباب بعد ذلك ، و الوتد أطول من السبب ،فسمي لذلك طويلا)[3].

و لا شك في أنّ من بين أسباب شغف الشعراء العرب بإيقاع موسيقى وزن البحر الطويل – على مر العصور – و تعلقهم به ، كونه من (الأوزان الكثيرة المقاطع)[4] ، و العرب تميل كل الميل مؤثرة (البحور الكثيرة المقاطع و ذلك لأن مجال المفاخرة و المناظرة يتطلب طول النفس في الإنشاد)[5].

إنّ الأهمية كلها في المقاطع من حيث نوعها و تنوعها ، طبيعتها ، ووفرتها ، أو قلتها ، فالوفرة المقطعية توفر للشاعر المجال الخصب لصب تجربته الشعرية ، وتمكينها من الإنسكاب في أريحية و احلولاء ، و في حضورها يستيقظ الإنشاد ، الذي من شأنه ، أن يضخ الحياة في الحروف والأصوات ، و يعطيها بدل الحياة حيوات!

و تلحق بإيقاع موسيقى وزن البحر الطويل مناقب و شيم ، سواء على وجه الحقيقة أو على وجه المجاز ، فهو بحر (ليس في الشعر أشرف منه ،..و يقال إن العرب كانت تسمي الطويل الركوب ،لكثرة ما كانوا يركبونه في أشعارهم)[6] ، و أنه (يمتاز بالرصانة و الجلال في إيقاعه الموسيقي ، وهو أصلح البحور لمعالجة موضوعات الحماسة ، و الفخر ، و المدح ، القصص و الرثاء ، الإعتذار و العتاب و ما إليها، وهو كثير الشيوع في

---
[1] / ابن رشيق – العمدة- ج1- ص 220
[2] / صلاح يوسف عبد القادر- في العروض و الإيقاع الشعري - ص 49
[3] / الخطيب التبريزي – كتاب الكافي في العروض و القوافي- ص 22
[4] / إبراهيم أنيس - موسيقى الشعر – ص 193
[5] / المرجع نفسه – الصفحة نفسها
[6] / أبو العلاء المعري – الفصول و الغايات في تمجيد الله و المواعظ- ص 212

الشعر القديم)[1] ، و قد أكد إبراهيم أنيس[2]، أن البحر الطويل قد نظم منه ما يقرب من ثلث الشعر العربي ، و أنه شرف ،حيث كان ميزانا لشعر العرب.

* **<u>أعاريض و أضرب البحر الطويل</u>** :

لقد أجمع النقاد و الدارسون[3] ، على أن عروض البحر الطويل – في أغلب الأحيان- يدخلها زحاف القبض (*) ، أما ضربه فيأتي على ثلاثة أوجه :

1/ مقبوض مثل العروض (مفاعلن)

2/ محذوف (*) ، أي بإسقاط السبب الخفيف ، الأخير من التفعيلة ، فتصير (مفاعي)

3/ تام (مفاعيلن)

ويرى أبو العلاء المعري[4]، أنّ (الأوزان التي تتقدم في الشعر خمسة : ثلاثة هي ضروب الطويل بأسرها ، و الضربان الأولان من البسيط). إذن فإيقاع موسيقى وزن البحر الطويل ، يتمتع بجاذبية و درجة عالية من الإمتاعية المميزة ، ليس في صورة واحدة فحسب ، بل في صوره الثلاث ، رغم أننا نقر بتفاوت الإمتاعية و ارتفاعها في الصورة التي يتوازن الضرب و العروض ، وهذا ما يفسر سر إقبال الفحول من الشعراء عليه.

ومما يميز البحر الطويل عن غيره ، أنه (لا يستعمل مجزوءًا ، ولا مشطورا ، ولا منهوكا)[5] ، كما أن عروضه (لا تأتي سالمة (مفاعيلن) إلا عند التصريع ، و مقبوضة حيث لا تصريع ، و ذلك سواء أكان هذا التصريع في مطلع القصيدة أم في أثنائها)[6].

---

1 / إميل بديع يعقوب- المعجم المفضل في علم العروض و القافية و فنون الشعر – ص 103

2 / ينظر-إبراهيم أنيس- موسيقى الشعر العربي- ص191

3 / ينظر على سبيل المثال لا الحصر- الخطيب التبريزي- كتاب الكافي في العروض و القوافي- ص 22- و ينظر أيضا – صلاح يوسف عبد القادر- في العروض و الإيقاع الشعري- ص 50

(*) القبض : زحاف مفرد ، ويعني حذف الخامس الساكن ، في البحر الطويل ، فعولن تصير فعولُ و مفاعيلن تصير مفاعلن ، فهي مقبوضة ، و الحذف : إسقاط السبب الخفيف ، فتصير (مفاعي)

4 / أبو العلاء المعري- الفصول و الغايات في تمجيد الله و المواعظ – ص 213

5 / إميل بديع يعقوب- المعجم المفضل في علم العروض- ص 98

6 / المرجع نفسه- ص ص 99 و 100

وبعد تقطيعنا للأبيات الشعرية الأربعة من مقطوعة (من حديث الشيوخ) تقطيعا ترميزيا ، خلصنا إلى النتائج التالية :

البيت	عدد الزحافات	نوع الزحافات	نوع العروض	نوع الضرب
الأول	04	القبض	مقبوضة	مقبوض
الثاني	02	القبض	مقبوضة	مقبوض
الثالث	03	القبض	مقبوضة	مقبوض
الرابع	02	القبض	مقبوضة	مقبوض
المجموع	11	--------	--------	---------

إن الصورة التي يعرف بها إيقاع موسيقى البحر الطويل ، هي صورة العروض المقبوضة و الضرب الصحيح ،وهذا هو الشائع من حيث الإستعمال ، بيد أنه يمكن ورود العروض و الضرب سالمين ، خاليين من زحاف القبض ، و هذا يتحقق في حالة التصريع.

بناء على تحليلنا ، يكون الترميز التقطيعي :

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن ** فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن
0/0/0// 0//0// 0//0/0// 0/0// ** 0//0// 0/0// 0/0/0// 0/0//

ويمكن ترجمة ذلك من خلال هذه العملية الحسابية :

((03 حركات x 4) + (4 حركات x 4)=12+16=28حركة
(02 ساكنان x 4) + (3 سكون x3)+(2ساكنين)=
8+9+2=19سكونا
عدد الحركات و السكنات مجتمعة = **28+19= 47**

أما في حال ورود الضرب و العروض سالمين (مفاعيلن) ، وذلك في ظل وجود التصريع ،فإن الإحصاء يتغير بزيادة السكون الذي حذف من العروض بفعل زحاف القبض:

عدد الحركات و السكنات مجتمعة = **28حركة + 20= 48**

ويمكن ترميز صورة البحر الطويل ، بالضرب الصحيح ، السالم والعروض المقبوضة ، وفق الشكل التالي :

أ ب أ ب * * أب أج

ويكون الترميز المقطعي للسلسلة التقطيعية[1]:

[ق ط ط x ق ط ط x ق ط ط x ق ط ق ط ط x ق ط ق x ط]+ [ق ط ط x ق ط ط x ق ط ط x ق ط ق ط ط x ق ط ق x ط]

بالنظر لصورة إيقاع البحر الطويل ، في المجال الأول[2] ،حيث العروض مقبوضة و الضرب مقبوض ، يكون عدد المقاطع كالتالي :

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن * * فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن
//0/0 //0/0/0 //0/0 //0//0 ** //0/0 //0/0/0 //0/0 //0/0/0
قطط قططقط قطط قطقط ** قطط قططط قطط قطقط

عدد المقاطع **الطويلة** : **09** في الصدر + **09** في العجز= **18** مقطعا

عدد المقاطع **القصيرة : 05** في الصدر+ **05** في العجز= **10** مقاطع

عدد المقاطع **الطويلة** و **القصيرة** مجتمعة : **18+ 10= 28** مقطعا

[1] / ينظر- العربي عميش- خصائص الإيقاع الشعري- ص 286
[2] / ينظر - المرجع نفسه – ص 287

إن الدراسة الإحصائية للبحر الكامل ، كانت ترتكز و تستند إلى وفرة طغيان المقاطع القصيرة ، و بالتالي فمهمة فن المزاحفة (زحاف الإضمار) كانت في نصرة المقاطع الطويلة، طلبا للإستواء و التوازن و كذلك تحقيق المتعة و اللذاذة الشعرية و تنسيط الإنشاد.
أما في إيقاع البحر الطويل ، فالأمر ينقلب رأسا على عقب ، إذ في البدء يأبى أن يُجزأ ، و يأبى أن يمس بسوء ، ويْ ، كأن من يمسه بسوء تمسه ضراءُ.
ويقف خلف الشموخ و الإباء- خصوصا إذْما قورن بالبحر الكامل – وفرة مقاطعه الطويلة ، ولا غرو (فالمقطع الطويل هو عنصر إنشادي إمتاعي يستفاد منه تمثيل الدلالة الشعرية باعتباره مناسبا للغة الإشارة والإنفعال البلاغي)[1].

للمقطع الطويل المفتوح ، علاقة حميمية مع ظاهرة المدود ، و التي تغذي ينابيع الإنشاد ، و تهز شرايينه ، و تفتق نبرات الصوت ، و العرب (كانوا يمدحون الجهير الصوت ، ويذمون الضئيل الصوت ، ولذلك تشادقوا في الكلام و مدحوا سعة الفم و ذموا صغر الفم)[2].

ولكن ، لا بد أن ترقى القصيدة باعتبارها (بنية مفتوحة)[3]، و منظومة لسانية و صوتية ،إلى مستوى هذا الصوت الذي يهز كيانات الحروف ، ويتغلغل في أحشائها ، مستغلا أدنى إمكاناتها الفطرية و المكتسبة ، بفعل نشاط سياقها اللساني داخل بنية الأبيات الشعرية ، وواحد من مظاهر هذا الإرتقاء،التوفر على نسبة من المدود و المقاطع المفتوحة و التي يوفرها إيقاع البحر الطويل لمريديه من الشعراء و المبدعين.

إنّ حديثنا عن الفطرة في الصوت ، قصدنا بها- بلا ريب- تلك الخصائص الكامنة في الصوت و التي تجعل منه كيانا مختلفا عن إخوانه الحروف (الأصوات)، تماما كحديثنا عن نسبة التوافق المعنوي و الدلالي بين المترادفات في اللغة العربية – على الأقل- ، فلن يتماهى الجودُ في الكرمِ أبدا ، و ليس بمقدور أحد مها أوتيَ من بأسٍ ، أن يزيل تلك التخوم بين المترادفات حتى و إن كانت الفروق مجهريةً.

[1] / العربي عميش- خصائص الإيقاع الشعري- ص 287
[2] / الجاحظ- البيان و التبيين- ج1- ص ص 120 و 121
[3] / عز الدين إسماعيل- التفسير النفسي للأدب- ط4- مكتبة غريب- القاهرة- 1984 – ص- 79

وقد يقول قائل : (ليس هناك معانٍ جوهرية للأصوات ، ولكنه هو الذي يمنحها إياها ، بناء على التراكم و على السياق العام و الخاص)[1]، ويْ ، وكأن الأصوات شاغرة ، خاوية من كل دلالة مسبقة ، و لن يكون لها من وجود إلا ضمن سلسلة لسانية أو متوالية كلامية .

و بالعودة للبحر الطويل المنعوت بالشرف و الشموخ[2]، ووفرة المقاطع الطويلة -على النقيض من البحر الكامل – فإن الإنزياح الزحافي ، سيفقد البحر الطويل- تدريجيا- أهم مناقبه ، و نعني أنه (يصيب المقاطع الطويلة فيسلبها ميزة الإمتداد الزمني : [ط] يصير إلى [ق])[3].

و في هذا السلب ، من [ط] إلى [ق] ،محاولة جريئة من زحاف (القبض) للإخلال- تدريجيا – بنظام إيقاع البحر الطويل ، القائم أساسا على المقاطع الطويلة ، ومحاولة أيضا للتغلغل في عمق بنيته المقطعية و النصرة للمقاطع القصيرة ، ولهذا كان الزحاف مغامرة كبرى و إعادة تشكيل لبنية البحر الشعري و رفض للمعايير الراكدة.

ولو صورنا العملية الزحافية (القبض في تفعيلات البحر الطويل) منذ البدء حتى النهاية ، وجسدناها في معلم متعامد متجانس (REPERE ORTHONORME)، لأصبنا –في نهاية المطاف- بالذهول- و نحن نرى كيف يغتصب زحاف القبض ، تفعيلات البحر الطويل ،فيسلبها تارة نونها الساكنة في (فعولن) ، و تارة أخرى يسلبها ياءها الساكنة في (مفاعيلن)، فيغير – قليلا أو كثيرا- من إيقاع موسيقى البحر الطويل ، مؤثرا على جودة تنغيمه و تطريبه.

ووفاق هذا التنازل التصاعدي للبنية التفعيلية للبحر الطويل ، بفعل المغامرة الزحافية للقبض ، تتناقص المقاطع الطويلة ، تحت الضربات الموجعة ،لزحاف القبض ،وتأخذ حصونها التي كانت –منذ برهة –منيعة ،تأخذ في التهاوي مسلمة الريادة- تدريجيا- للصديق اللدود ، المقاطع القصيرة.

---

[1] /محمد مفتاح- دينامية النص- تنظير و انجاز- ط2- المركز الثقافي العربي- بيروت- لبنان- 1990- ص 63
[2] / ينظر العربي عميش- خصائص الإيقاع الشعري- ص ص 285 و 286
[3] / المرجع نفسه- ص 287

ووفـاق هـذا التهـاوي- إن لـم توقفـه- سـلطة الشـاعر فـي بنـاء موسـيقى القصيدة ،وبالتالي إيقاع البحر الطويل ، تتدحرج درجة الإنشادية و اللذاذة الموسيقية و الإيقاعية ، حتى لا يبقى من البحر الطويل إلا ذكراه.

و أبـو القاسـم الشـابي بمـا أوتـيَ من رهافـة حس و سـعة أفق ، أدرك أن العمليـة الزحافيـة ، تأخـذ أبعادهـا الجماليـة ، وفـق الخصـائص العروضـية والموسيقية لكل وزن شعري على حده ، هذا من جهة ، ومن جهة أخرى ، فالزحاف مسحة جمالية ، إن زاد عن حده انقلب إلى ضده.

والجدول التالي يوضح العملية الزحافية :

البيت	المقاطع الطويلة	المقاطع القصيرة	ملاحظة
البيت الأول البيت الرابع	**18**	**10**	قمة الإنشادية العروض=الضرب
البيت الثالث	**17**	**11**	هنـاك تمـوج بـين المجـالات الثلاث،استغلال الشاعر للإمكانيات الإيقاعيـة للبحـر الطويل
البيت الأول	**16**	**12**	
	15	**13**	
	14	**14**	
	13	**15**	
	12	**16**	
المجموع	**69**	**43**	غلبـة المقـاطع الطويلة

و باستقراء الجدول أعلاه ، نتبين المنحى الزحافي ، لزحاف القبض، وفق هذا التحليل :

1/ استهل أبو القاسم الشابي مقطوعته الشعرية زحافيا ، بالمجال الثالث ، حيث رغم إصابة زحاف القبض (حذف الخامس) لثلاثة مواقع تفعيلية ، فضلا عن إصابته للعروض ، فإن المقاطع الطويلة ، ظلت ذات ريادة وبَأسٍ ، ومع غلبتها يظل إيقاع وزن البحر الطويل مستملحا و دواعي الإنشاد والتنغيم قائمة.

2/ و ما هي إلا عثرة البدء ، حتى يقفز الشاعر بتذوقه لِكُنْهِ إيقاع البحر الطويل و متطلباته التطريبية ، فضلا عن حدسه الشعري ،يقفز نحو المجال الأول ، حيث الكلمة العليا للمقاطع الطويلة ، و حيث يخفق فؤاد الإنشاد وتتوتر درجة التنغيم.

3/ ثم يستملح البيت الثالث بقليل من زحاف القبض ، بغية إحداث نوع من التوازن لأنه (كلما اشتمل سياق لغة الشعر على اعتدال توزع تلك المقاطع الطويلة المفتوحة المعوّل عليها في إثراء طبقات التلفيظ ، فكلما كانت أعدل توزيعا كلما كانت أجذب لشغف الإستماع و التفنن فيه)[1].

مع ملاحظة الإستنجاد بالضرورة الشعرية في كلمة (القضا)، لأن الأصل فيها (القضاء) ، فحذف الهمزة حول الإسم المقصور إلى إسم ممدود ، و (النحويون مجمعون على جوازه ، لما فيه من رد الإسم إلى أصله بحذف الزائد منه)[2].

ونحن نعتقد ، أن هذا التصرف في بنية كلمة (القضاء) ، تصرف مباح شعريا ، إذ يوحي بحاجة الشاعر الماسة إلى مدود ،وبالتالي النزوع إلى مبدأ **التعويض الصوتي** ، إذ يكفي الشاعر ما خسره من سواكن ، من جراء زحاف القبض ، الذي لا يحلو له شيئ ، مثلما يحلو له تتبع السواكن الماثلة في النون من التفعيلة (فعولن) و في الياء من التفعيلة (مفاعيلن)،ومحاولة البطش بها ، فالنون في (فعولن) وقعت متطرفة ، لا مناعة لديها ، فيسهل الظفر بها و النيل منها ،و ما إن يفرغ من (النون) – و هو مغتبط منتشٍ- حتى يلتفت لجارتها (مفاعيلن) ، فيتغلغل فيها من حيث أضعف حرف فيها

[1] / العربي عميش- خصائص الإيقاع الشعري- ص 288
[2] / ابن عصفور الإشبيلي- ضرائر الشعر- تحقيق- خليل عمران المنصور- ط1- دار الكتب العلمية- بيروت- لبنان- 1999- ص 90

ألا وهو الياء ،هذه الأخيرة التي حليت بسكون كأنه المنبه الشرطي لزحاف القبض. و لا يخفى أنّ الياء من الحروف الخفيفة[1]، المتسعة المخرج[2]، و من الصوائت الطويلة[3].

4/ يعود أبو القاسم الشابي ، في البيت الرابع ، إلى المجال الأول من إيقاع وزن البحر الطويل ، حيث تبسط المقاطع الطويلة سلطانها ، هذه الأخيرة التي من شأنها إذكاء الدرجة التوترية في الإنشاد ، وبث الحياة في تلك المدود العابقة حياة أصلا.

هكذا قادت أبَا القاسم الشابي فطرتُه ، إلى استغلال تلك التنويعات التي تمنحها إيقاعات وزن البحر الطويل ،فراح ينهل من مجالاتها الثلاثة ، في مقطوعة لم تتجاوز الأربعة أبيات شعرية قيد أنملة ،و لا ضيرَ في هذا الإقتضاب، لأنه (لم يكن لأوائل العرب من الشعر إلا الأبيات يقولها الرجل في حاجته و إنما قصدت القصائد و طوّل الشعر على عهد عبد المطلب ، وهاشم بن عبد مناف)[4].

هكذا ، كان حديث الشيوخ حديثا ذا شجن ، ذا حسرة على زمن الشباب ، الذي مر عجولا ، كأنه لم يكن ، و كان البحر الطويل بتفعيلاته الرحبة ، مضيافا ، على قدر تلك العذابات و الآهات ، وقد زينه الشاعر ببعض التنويعات الزحافية، و التي تمثلت في زحاف القبض ، دون قبح (و هو في ذلك جائز ، و الأجزاء مختلفة فمنها ما نقصانه أخفى و منها ما نقصانه أشنع)[5]، وهذه التبديلات و التنويعات الإيقاعية بواسطة زحاف القبض والتي كان (الخليل بن أحمد يستحسنه في الشعر إذا قل ،في البيت و البيتين ،فإذا توالى و كثر في القصيدة سمج)[6]، هي التي أذهبت الرتابة التي كانت ستنجم عن استعمال صورة واحدة ، لكل تقلبات عواطف الشاعر على مدار الأبيات الشعرية.

---

1 / ينظر- ابن جني- سر صناعة الإعراب- ج2- ص 811
2 /ينظر- ابن جني – سر صناعة الإعراب – ج 1- ص 8
3 / ينظر – عبد الغفار حامد هلال- أصوات اللغة العربية- ص 88
4 /ابن سلام الجمحي- طبقات فحول الشعراء- شرح – أبو فهر محمود محمد شاكر- السفر الأول- د ط – دار المدني- جدة - السعودية- دت- ص26
5 / المرجع نفسه- ص ص 86 و87
6 / المرجع نفسه- ص 70

إنّ أبا القاسم الشابي قد قاده حدسُه و ذوقه الإيقاعي و الموسيقي إلى إدراك أن الزحاف (يكون مثل القَبَلِ و الحول و اللّثغ في الجارية ،قد يشتهى

القليل منه الخفيف ، و هو إن كثر عند الرجل في جوارٍ ، أو اشتد في جارية ، هجن و سَمُجَ)[1]،فأقبل عليه ، دون قبح.

و تمثلت بقية التنويعات الإيقاعية في الإستعانة بالمدود دون إفراط لأن اللغة الشعرية (تقوم على مبدأ التناسب الإيقاعي و الموسيقي)[2]، و أبو القاسم الشابي هو من آزر بين تجربته الشعرية وبين ظاهرة المدود باعتبارها ظاهرة صوتية إيقاعية تعتري القول الشعري و تذكي حيويته ونشاطه.

كما استغل أبو القاسم الشابي- و الشاعر الناجح هو من يستغل الرخص الشعرية المباحة و يزيد عليها عدولات و خروقات – ظاهرة الجوازات الشعرية ، فحوّل الإسم المقصور إلى إسم ممدود[3] ، مستفيدا من مد الصوت إنشاديا و كسب سكون كان قد استحوذ عليه زحاف القبض ، بمقابل التخلص من حركة تنتصر للمقاطع القصيرة، هي لعبة التعويض الصوتي إذن ، فالفرق بين (قَضَاء //0/) و بين (قَضَا //0) ، دون إشباع ، هو التخلص من حركة الهمزة.

كلّ هذه التبديلات و التنويعات مجتمعة ، هي التي تدل على نشاط الشاعر في استغلال ما يتاح أمامه من خيارات و بدائل طمعا في إثراء الجانب الإيقاعي و التنغيمي لمزيد من احلولاء القول الشعري ،هذا في اعتقادنا ما استدعته التجربة الشعرية الشابية ، رغم قول قائل : (إذا كان الشعراء القدماء يستعملون اللغة بحسب ما تملي عليه تجاربهم ، فإن المحدثين والمعاصرين الذين تأثروا بالتيارات السيميائية المعاصرة صاروا يُقَصِّدون اللغة بسبق الإصرار)[4].

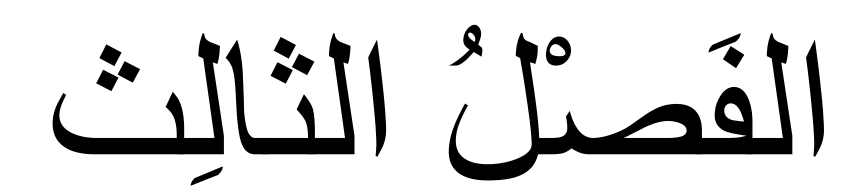
---

[1] /ابن سلام الجمحي- طبقات فحول الشعراء- ص 70

[2] /مراد عبد الرحمن مبروك- من الصوت إلى النص- نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري- ط 1- دار الوفاء- الإسكندرية- مصر- 2002- ص 66

[3] / ينظر- السيد أحمد الهاشمي- ميزان الذهب في أشعار العرب- ص 30

[4] / محمد مفتاح- دينامية النص- ص 56


الفَصْلُ الثالِث

خصائص شعر الشابي الصوتية:

- الأبعاد الإيقاعية لظاهرة التكرار.
- الوظيفة الموسيقية لظاهرة التدوير.
- دلالات التراكم الصوتي.

فاتحة للفصل الثالث :

لقد ارأينا أن نعنون الفصل الثالث من مذكرتنا ،بخصائص شعر أبي القاسم الشابي الصوتية ، و تفاديا للبس و الإبهام ، لا بد أن ننبه من الوهلة الأولى أننا سنتوقف عند الخصائص الصوتية المائزة ، في التجربة الشابية ، و التي فرضت نفسها باعتبارها مهيمنة صوتية في تخريج البنية الإيقاعية.

وبدا لنا أن تلك الخصائص الصوتية ، تمثلت في ظواهر أسلوبية وموسيقية كثيفة الحضور ،وهي: (التكرار باعتباره ظاهرة أسلوبية صوتية ، و التدوير باعتباره ظاهرة عروضية و موسيقية ، والتراكم الصوتي).

ولن نجعل من بقية الخصائص الصوتية غفلا ، أو نولي عنها الأدبار ، و إنما سنشيرإليها ، ضاربين لها شواهد شعرية من ديوان أغاني الحياة ، معتبرين إياها مكملة للخصائص الصوتية الجوهرية ، في تخريج البنية الإيقاعية لشعر أبي القاسم الشابي.

أولا : الأبعاد الإيقاعية لظاهرة التكرار

1/ مفهوم التكرار لغة :

صار من الوفاء لمنهجنا المعتمد منذ البدء ، التعريج على المفاهيم المعجمية حيث نضبط مصطلحات مذكرتنا ، لننطلق- في آمان- نحو دراسة و تمحيص ما يتطلبه هذا العنصر من مادة تحليلية.

فالتكرار: من كرر(و الكرّ : الحبل الغليظ ، وهو أيضا حبل يُصعد به على النخل ،.. .والكرُّ : الرجوع عليه ، ومنه التكرار ، و الكرير : صوت في الحلق كالحشرجة ، و الكرير : بُحَةٌ تعتري من الغبار، و الكُرَّةُ : سرقين وتراب يُجلى به الدروع. و الكرُّ : مكيال لأهل العراق ، و الكركرة في الضحك فوق القرقرة)[1].

و الكرّ (مصدر كَرَّ عليه يَكُرُّ كرأ و كُروراً و تَكْرارا : عطف ،و كرَّ عنه :رجع ، و كر الشيئ ، وكركره ، أعاده مرة بعد أخرى ، و الكرّة : المرة ، و الجمع : كَرَّات. و الكرير : الحشرجة ، وقيل : الحشرجة عند الموت و الكرير : بحة تعتري من الغبار، و في الحديث : أنّ النبي ، صلى الله عليه وسلم ،و أبا بكر و عمر ،رضي الله عنهما ، تضيّفوا أبا الهيثم فقال لامرأته : ما عندك ؟ قالت : شعير ، قال : فكركري أي اطحني.)[2]

والتكرار – REPETITION[3] -(عبارة عن الإتيان بشيئ مرة بعد مرة)[4]
وفي هذا المفهوم الدقيق ، تنبيه على أن إعادة الكلمة أو العبارة تكون وفق نظام لساني و صوتي محدد ، خشية ابتذال الكلمة و تفريغها من شحناتها الدلالية من جراء المبالغة في تكريرها.

ويقال : (ناقة مِكَرّة : تُحلبُ في اليوم مرتين)[5].

---

[1] / الخليل بن أحمد الفراهيدي- كتاب العين- ج 4- ص ص 19 و20
[2] / ابن منظور- لسان العرب- مج 13- ص 46
3/le petit larousse-p921-Retour de la meme idee –du meme mot-redite-
[4] / الشريف الجرجاني- كتاب التعريفات- ص 63 و ينظر أيضا أحمد مطلوب- معجم المصطلحات البلاغية و تطورها- ط2-مكتبة لبنان ناشرون- بيروت- لبنان- 2000- ص 410
[5] /الزمخشري- أساس البلاغة- ص 539

2/ مفهوم التكرار اصطلاحا :

إنّ التكرار ظاهرة أسلوبية ، بمعنى (الإتيان بعناصر متماثلة في مواضع مختلفة من العمل الفني ، و التكرار هو أساس الإيقاع ، بجميع صوره ،فنجده في الموسيقى بطبيعة الحال ،كما نجده أساسا لنظرية القافية في الشعر ، و سر نجاح الكثير من المحسنات البديعية كما هي الحال في العكس ، و التفريق و الجمع مع التفريق ، و رد العجز على الصدر في علم البديع العربي)[1].

والتكرار يعد من صفات حرف الراء (الراء حرف مجهور مكرر)[2] ، وهذه الصفة كامنة في حرف الراء (اعلم أن الراء لما فيها من التكرير لا يجوز إدغامها فيما يليها من الحروف ، لأن إدغامها في غيرها يسلبها ما فيها من الوفور بالتكرير)[3].

و المكرر- ROLLED - من الحروف (الراء ، وذلك لأنك إذا وقفت عليه رأيت طرف اللسان يتغير بما فيه من التكرير ، ولذلك احتسب في الإمالة بحرفين)[4]

ولا يجد – حسن ظاظا- مانعا ، في وصف حرف الراء (ذولقي ، وهو الراء ، وقد وصف بعضهم نطق الراء بأنه ترددي أو لمسي ، و الصفة الأولى لا بأس بها في رأينا)[5].

أما في القرآن الكريم ،فقد وردت لفظة (كرة) في خمسة مواضع[6] ، مثل قوله تعالى :(وَ قَالَ الذين اتبَعُوا لَوْ أنّ لنا كرةً فنتبرّأ مِنهم)[7].

---

[1] / مجدي وهبة- معجم المصطلحات العربية في اللغة و الأدب- ص ص 117 و 118

[2] / ابن جني- سر صناعة الإعراب- ج 1- ص 191

[3] / المرجع نفسه- ص 193

[4] / ابن منظور – لسان العرب- ج 13- ص 46

[5] / حسن ظاظا –كلام العرب ، من قضايا اللغة العربية- - ص20

[6] /ينظر- محمد فؤاد عبد الباقي- المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم—– د ط- دار الحديث- القاهرة- 1364هجرية- ص 602،حيث وردت لفظة-كرة- في السور: الإسراء6 ،الشعراء102 ، الزمر 58 ،النازعات12 .

[7] / القرآن الكريم- البقرة- الآية 167

وقد وردت لفظة (كَرَّتين) في موضع واحد ، حيث قال الله تعالى: (ثُمَّ ارْجِعِ البَصَرَ كَرّتَيْنِ ينقَلِبُ إلَيْكَ البَصَرُ خَاسِئاً وَ هُوَ حَسِيرٌ)[1].

3/ أنماط التكرار في التجربة الشابية :

يُعد التكرارُ باختلاف أنواعه و أنماطه (من العناصر البانية للإيقاع في كل الفنون)[2] ، لا سيما فن الشعر ، إذْ شبهت القصيدة الشعرية (بلوحة تضم تنويعات ، و تشكيلات من الزخارف العربية المتكررة)[3].

و التكرار في القول الشعري هو (إلحاح على جهة هامة من العبارة يعنى بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها)[4]، وربما أراد الشاعر أن يلفت نظر قراءه ، فلم يجد بدّا من تعمد ظاهرة التكرار، ملحا على عبارة لغوية معينة ، أو صيغة صرفية ، كأن يعمد إلى المغالاة في بناء ألفاظ قصيدته الشعرية ،على صيغ المبالغة ، مثل فعول و فعّال و مفعال[5].

و لا عجب أن يكون التكرار أسلوبا فنيا بنيويا ، رغم أنّ - محمد مفتاح[6]- ، يعتقد (أن تكرار الأصوات و الكلمات و التراكيب ليس ضروريا لتؤدي الجمل وظيفتها المعنوية و التداولية ، و لكنه شرط كمال ، أو محسن أو لعب لغوي).، لكن- محمد مفتاح- يستدرك قوله : (ومع ذلك فإن التكرار يقوم بدور كبير في الخطاب الشعري أو ما يشبهه من أنواع الخطاب الأخرى الإقناعية)[7].

---

[1] / القرآن الكريم- الملك – الآية- 4
[2] / عمر خليفة بن إدريس- البنية الإيقاعية في شعر البحتري- ص-191
[3] / المرجع نفسه – ص 192
[4] / عصام شرتح- ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل- دراسة- ط1- منشورات اتحاد الكتاب العرب- دمشق- 2005- ص9
[5] / ينظر- محمد سمير نجيب اللبدي- معجم المصطلحات النحوية و الصرفية- ط1- مؤسسة الرسالة- دت- ص ص 25 و26
[6] / محمد مفتاح- تحليل الخطاب الشعري- ص 39
[7] / المرجع نفسه- الصفحة نفسها

وعلى هذا الأساس، فالتكرار بوصفه ظاهرة مؤسلبة للخطاب الشعري ،لن يكون أبدا لعبا بالكلمات ، كما رأى- ريفاتير-[1](MICHAEL RIFFATERRE).

و من المتوقع أن يكون التكرار (عامل ترجيع إيقاعي بارز)[2]، يساهم في إحداث تناسب بين أطراف الأقوال الشعرية ، والتناسب بين أجزاء القول الشعري ، غاية يطمح لتحقيقها كل شاعر عقد النية و بيتها لقول الشعر.

يمكن اعتبار التكرار (وسيلة من وسائل البناء الإيقاعي في القصيدة ، يستخدمه الشاعر بدلاليته الإيقاعية و الإيحائية في القصيدة ، و التكرار ليس بجديد في شعرنا الحديث ، بل له أصول تراثية على مر العصور الأدبية)[3].

إنّ الحديث عن أنماط التكرار في القول الشعري ، يقودنا إلى تصور(تكرار حرفي قوامه اطراد الحروف و تكرارها في حيز الصيغة ، أو في حيز العبارة ، أو البيت ، أو الشطر ، أو في حيز النص رمته)[4].

بيد أن – عصام شرتح[5]- من خلال دراسته لظاهرة التكرار في شعر بدوي الجبل ، رأى أنها تكرست في الأنواع التالية :

1/ التكرار الإستهلالي

2/ التكرار البياني

3/ التكرار المقطعي

4/ تكرار التقسيم

5/ التكرار الهندسي

---

[1] / ينظر محمد مفتاح – تحليل الخطاب الشعري- ص 40

[2] / عمر خليفة بن إدريس- البنية الإيقاعية في شعر البحتري- ص 193

[3] /حمدي الشيخ- جدلية الرومانسية و الواقعية في الشعر المعاصر- ط1- المكتب الجامعي الحديث- 2005- ص- 224

[4] / عمر خليفة بن إدريس- البنية الإيقاعية في شعر البحتري- ص 193

[5] / ينظر- عصام شرتح- ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل- ص ص 10 إلى 45

ونحن في دراستنا لظاهرة التكرار في شعر أبي القاسم الشابي ، لن نجبر تلك النصوص على افتعال تلك الأنماط التكرارية ، لأنه (ليست القراءات كلها إذن مشروعة ، و هناك فارق أساسي بين قراءة تستخدم النص أي تُكرهه على قول شيئ ما ، و بين قراءة تؤول النص أي أنها تستجيب إلى ما يُبرمجه)[1].

ومن ثمَّ ، فإننا سنتحدث عن ظاهرة التكرار من حيث أنها ظاهرة أسلوبية تعبيرية[2]و صوتية ، من خلال تلمس مظاهرها كما انعكست في التجربة الشابية.

1/ **التكرار الحرفي :**

ونقصد بالتكرار الحرفي ، جنوح الشاعر إلى تكرار حرف وبصورة ملحوظة ، على مدار القصيدة ، حتى يغدو الحرف المهيمن على معجم حروف القصيدة ، فارضا نسقه الأسلوبي و الصوتي على سائر الأنساق اللسانية ،محولا إياها نحو بنية لغوية دون سواها،و نحن لا نقصد التكرار الحرفي (الذي يندمج في التكرار اللفظي و يلتصق به)[3]، و إنما نقصد تكرر حرف (جر ، توكيد ، نفي ، نداء....) ، حيث يبسط سلطته ، مشيرا إلى غاية ، متوخيا هدفا ما.

قال أبو القاسم الشابي (من الكامل) :

في رنةِ المزمارِ في ** لغوِ الطّيورِ الشاديه[4]
في ضجةِ البحرِ المُجلجل ** **في** هديرِ العاصفهْ
في لجةِ الغاباتِ ، **في** ** صوت الرُّعودِ القاصفهْ
في نُغْيَةِ الحَمَلِ الوديع ** و **في** أناشيدِ الرُّعاةْ
بين المروجِ الخُضرْ والسَّ ** فْحِ المُجَلَّلِ بالنباتْ
في آهةِ الشَّاكي ، و ضو ** ضاءِ الجموعِ الصَّاخبهْ
في شهقةِ الباكي يؤجِّ ** جُها نُوَاحُ النّاديهْ

---

[1] /حسن مصطفى سحلول- نظريات القراءة و التأويل الأدبي و قضاياها- دراسة- ط1- منشورات إتحاد الكتاب العرب- دمشق- 2001- ص31

[2] / ينظر- نازك الملائكة- قضايا الشعر المعاصر- ص 228

[3] / عمر خليفة بن إدريس- البنية الإيقاعية في شعر البحتري- ص 193

[4] / أبو القاسم الشابي- أغاني الحياة- قصيدة- قلب الأم- نظمها في :1931/12/16، ص ص 114 إلى 118 من البيت- 46 إلى 66 من أصل-94 بيتا شعريا

في كلِّ أصواتِ الوجو ** دِ : طَرُوبِها و كئيبها
و رخيمِها ، و عنيفِها * * و بغيضِها ، و حبيبِها
و يراكَ **في** صورِ الطّبي * * عةِ : حلوها ،و ذميمِها
و حزينِها و بهيجِها * * و حقيرِها ، و عظيمِها
في رقةِ الفجرِ الوديع * * **و في** الليالي الحالمةْ
في فتنةِ الشفقِ البديع * * **و في** النجومِ الباسمةْ
في رقصِ أمواجِ البُحيْ * * رةِ ، تحت أضواءِ النجومْ
في سِحْرِ أزْهارِ الرّبيعِ * * **و في** تهاوِيلِ الغُيُومْ
في لمعةِ البرقِ الخَفُوقِ * * **و في** هُوِيِّ الصاعقةْ
في ذلةِ الوادي ، **وفي** * * كِبْرِ الجبالِ الشاهقةْ
في مشهدِ الغابِ الكئيبِ * * **و في** الورودِ العاويةْ
في ظُلْمَةِ الليلِ الحزينِ * * **و في** الكهوفِ العاريةْ
أعَرفت هذا القلبَ **في** * * ظلماءِ هاتيكَ اللحودْ
هو قلبُ أمِّكَ ، أمِّكَ * * السَّكْرى بأحزانِ الوجودْ[1]

القصيدة تحت عنوان (قلب الأم) ،و كما دللنا على ذلك آنفا ،فإن العنوان يحمل من الخطورة ما يجعله (يمدنا بزاد ثمين لتفكيك النص ودراسته، و نقول هنا : إنه يقدم لنا معونة كبرى لضبط انسجام النص وفهم ما غمض منه ، إذْ هو المحور الذي يتوالد و يتنامى و يعيد إنتاج نفسه ، وهو الذي يحدد هوية القصيدة ، فهو – إن صحت المشابهة- بمثابة الرأس للجسد و الأساس الذي تبنى عليه)[2].

(قلب الأم) ، عنوان مقتضب ، لكنه دال على مثالية عطفٍ ، و رحابة حنانٍ ،إذْ لا يحتاج إلى قرائن توضح أبعاده و تكشف مغاليقه (غير أنه إما أن يكون طويلا فيساعد على توقع المضمون الذي يتلوه ، و إما أن يكون قصيرا ، و حينئذ ، فإنه لا بد من قرائن فوق لغوية توحي بما يتبعه)[3].

---
[1] / أبو القاسم الشابي- أغاني الحياة- قصيدة قلب الأم- البيت 66- ص 117
[2] / محمد مفتاح- دينامية النص- ص 72
[3] / المرجع نفسه- الصفحة نفسها

والحق يقال ،إنّ القلب ،كدال ومدلول ،لفظ و معنى ، له خطورته في كل أشعار أبي القاسم الشابي ،إلى درجة أن الشاعر كان يرى الألم و الأمل فيه دون سواه[1]، خصوصا بعد تأكده من إصابته بداء تضخم القلب.

لا شك في أنّ أبا القاسم الشابي ، قد لفت انتاهنا ، متعمدا ، إلى تعويله على حرف الجر (في) دون سواه من حروف الجر، و الذي يحمل معانٍ كثيرة ، يحددها السياق الأسلوبي (الظرفية ، السببية ، المصاحبة ، الإستعلاء، المقايسة ..)[2] .

إنّ حديثنا عن تكرار حرف الجر (في) ،يعني أيضا حديثنا عن تكرار صيغة الجار و المجرور و التعويل عليها ،في تصوير ما يرمي إليه الشاعر من الناحية الدلالية و الموسيقية ،و خصوصا إذا علمنا ، أن الجار والمجرور - باعتباره شبه جملة- من حقه التأخير لا التقديم.

إنّ أبا القاسم الشابي ، لم يكتفِ بتكرار حرف الجر (في) و بالتالي صيغة الجار والمجرور ، و إنما جعلها في مقدمة كل بيت شعري ، فهو تقديم ما حقه التأخير،و لم يكتفِ بهذا أيضا ، فدعم هذا الإختيار ، بتكرارها في الشطر الثاني ،مما يدل على إلحاحه على هذا الحرف بصيغته ،لذلك عد التكرار-REPITITION-(أحد التقنيات التي يتخذها الشاعر آلية دفاعية تستدرج حصره العاطفي و تستقطره)[3].

وكأنّ أبا القاسم الشابي ، أراد أن يلفت انتباهنا ، بولوعه بحرف الجر (في و بصيغة الجار و المجرور، لما يتيحه له من إمكانات تعبيرية و صوتية فالمنشد و المستمع- على حد سواء- سيبقى يشد انتباههما، حرف الجر وصيغته ،إلى درجة أن استغرابهما يكون في تخلي الشاعر عن تلك صيغة بدل أن يكون في ورودها.ولقد أورد الجاحظ[4] ما يؤكد هذا :(وجعل ابن السماك يوما يتكلم ، وجارية له حيث تسمع كلامه ، فلما انصرف إليها قال

لها : كيف سمعت كلامي ؟ قالت : ما أحسنه ، لولا أنك تكثر ترداده. قال:

---

[1]/ ينظر حمادي صمود- في نظرية الأدب عند العرب— ص ص 222 إلى 243 و ينظر أيضا حمادي صمود- الأشواق التائهة- مدخل إلى شاعرية الشابي- مجلة فصول- مج2 – العدد2- الهيئة المصرية للكتاب- يناير-فبراير- مارس- 1986- ص ص 165 إلى 178

[2] / ينظر- إميل بديع يعقوب- معجم الإعراب- ص ص 307 و 308

[3] / محمد طه عمر- سيكولوجية الشعر- العصاب و الصحة النفسية- ط1- عالم الكتب- القاهرة- 2000- ص 68

[4] / الجاحظ- البيان و التبيين - ج1- ص 104

أردده حتى يفهمه من لم يفهمه، قالت: إلى أن يفهمه من لا يفهمه قد ملـه من فهمه).

إذن ،كأن أبا القاسم الشابي ، أراد أن يفهمنا أنه ساعٍ لذكر كل تمظهرات قلب الأم ، و لما كانت تلك التمظهرات جمة كثيرة ،أراد إحاطتها بتكرار حرف الجر بمعانيه السابقة الذكر ،لأهمية الأم من جهة و لأهمية القلب من جهة أخرى ، و لا يمكن عد التكرار عيبا (وما سمعنا بأحد من الخطباء كان يرى إعادة بعض الألفاظ و ترداد المعاني عيا)[1].

ولكي لا يتحول التكرار إلى عَيٍّ لابد من استعماله (الإستعمال القويم -LE BON USAGE)[2]، و ذلك (أن اللفظ المكرر ينبغي أن يكون وثيق الارتباط بالمعنى العام ،....و إلا كان لفظية متكلفة لا سبيل على قبولها)[3].

إن أبا القاسم الشابي ، قد تخلى عن تكرار حرف الجر (في)، و صيغة الجار و المجرور ،بمجرد أن صرح بالذي أحصى له، كل تلك الصيغ وحشد له (27 سبع و عشرين مرة حرف الجر –في-)، حتى ما عدنا نسمع إلا رنين - في- بحركتها و سكونها(/0)،و هذا المصرح به هو (قلب الأم) فبعد ذكره ،كأن الشاعر أحس بأريحية و طمأنينة ،وحمل ثقيل قد أزيل من على كاهله ،فتحول اهتمامه من صيغة الجار و المجرور والحرص على وقوعها في مطلع كل بيت شعري ،إلى الإهتمام بقلب الأم في حد ذاته فلم نعثر على صيغة واحدة (الجار و المجرور ب(في))، في مقدمة ما تبقي من الأبيات الشعرية ، و التي بلغت (30 ثلاثين بيتا شعريا)، و على مدار هذه الأبيات الشعرية ، لم نحص إلا (سبعة مواضع وردت فيها- في-) دون أن تجرؤ في أخذ مقدمة الأبيات ، و ذلك لأن السياق و المقام استدعى منطقا لسانيا و صوتيا آخرين.

---

[1] / الجاحظ- البيان و التبيين - ج1- ص 105

[2] / حمادي صمود- التفكير البلاغي عند العرب- أسسه وتطوره إلى القرن السادس- مشروع قراءة- ط 1- منشورات الجامعة التونسية- تونس- 1981- ص97

[3] / نازك الملائكة- قضايا الشعر المعاصر- ص229

إنّ القصيدة ، ظلت محافظة على تدفق (الإيقاع ... في نغمية حلوة لا يثقل معها التكرار)[1]، أجل ظلت محافظة على انسيابية إيقاعاتها وفق ما تتيحه موسيقى البحر الكامل ، منضافة إليها بقية الخصائص الصوتية بما فيها التكرار الحرفي ، الذي اعتقد بعضهم أنه (يكثر في المآسي)[2].

و نحن لا نرى أنّ التكرار يلازم حالة شعورية معينة ، و إن كان غرض الرثاء ،مثلا يستدعى حروفا و أصواتا ، لا يجد الشاعر بدا من تكرارها ، و على النقيض من ذلك ، ففي غرض الغزل مثلا ،يكرر الشاعر أيضا ما له علاقة بمحبوبته ، مستلذا ، منتشٍ بترديد اسمها، و يمكن التدليل على ذلك بقصيدة (صلوات في هيكل الحب)[3] لأبي القاسم الشابي ، حيث طاب له ، أن يردد ضمير المخاطب (أنتِ) ، عشرين-20- مرةً كاملة غير منقوصة ،(حيث يؤدي الضمير- أنتِ- دورا محوريا في طقوس الصلوات ، فهو يتصدر في كثير من الأحيان كل دفقة أو موجة أو ترتيلة)[4].

و هذا الترديد الطوفاني للضمير (أنتِ) ،يوحي بتلذذ أبي القاسم الشابي به ،ومحاولة نقل ذلك إلى القارئ ، حتى يشاركه نشوته و غِبطته، عبر ذلك التراكم الصوتي[5].

وقد ألحِق التكرار بالإطناب(التكرير هو إيراد المعنى مرددا...فأما الذي يأتي لفائدة فإنه جزء من الإطناب ، وهو أخص منه ، فيقال حينئذ : إن كل تكرير يأتي لفائدة فهو إطناب ، و ليس كل إطناب تكريرا يأتي بفائدة)[6].

لقد وجد أبو القاسم الشابي في التكرار غايته و طموحه ، خصوصا إذا علمنا أن القصيدة كتبت بعد مرور زمن من وفاة والده ،فلم يبق له إلا حنان الأم و عطفها ، و من ثم نفهم لماذا راح يستجمع كل تمظهرات قلب الأم بواسطة حرف الجر (في) ، مما يدفعنا للقول: إنّ(التقليل للتخفيف ، والتطويل للتعريف ، و التكرار للتوكيد ، و الإكثار للتشديد)[7].

---

[1] / كاظم حطيط- دراسات في الأدب العربي- ط 1- دار الكتاب اللبناني- بيروت- لبينان- و دار الكتاب المصري- القاهرة- 1977- ص263

[2] / عبده بدوي- دراسات في النص الشعري- ط1- دار قباء – القاهرة- 1997- ص 45

[3] / أبو القاسم الشابي- أغاني الحياة- قصيدة- صلوات في هيكل الحب- ص 60

[4] /فوزي عيسى- النص الشعري و آليات القراءة-ط1- منشأة المعارف- الإسكندرية- 1997- ص375

[5] / ينظر محمد العمري- الموازنات الصوتية- في الرؤية البلاغية و الممارسة الشعرية- نحو كتابة تاريخ جديد للبلاغة العربية- ط1- أفريقيا—الشرق—بيروت- لبنان- 2001- ص 171

[6] / ابن الأثير- المثل السائر في أدب الكاتب و الشاعر- ج2 تقديم- أحمد الحوفي و بدوي طبانة- ط2- دار نهضة مصر- دت- ص 345

[7] / الجاحظ- رسائل الجاحظ- مج 4- شرح- محمد باسل عيون السود- - ط1- دار الكتب العلمية- بيروت-لبنان- 2000- ص114

إن تخلي أبي القاسم الشابي ، عن التكرار الحرفي ،بعد أن قضى مآربه- الدلالية و الصوتية-، بواسطته ، يدل على إدراكه أن (كل شيئ أفرط في طبعه ، و تجاوز مقدار وسعه ،عاد إلى ضد طباعه ، فتحول البارد حارا ، و يصير النافع ضارا ، كالصندل البارد إن أفرط في حكه عاد حارا مؤذيا ، و كالثلج يطفئ قليله الحرارة ، و كثيره يحركها)[1].

بقيَ أن نشير ،أن تكرار حرف الجر (في) ،في الأبيات الشعرية السابقة ، تكرارا متلاحقا متعاقبا(*)، جعل من تلك الصيغة (في + الإسم المجرور) الصيغة المفتاح –EXPRESSION CLE- ، إذْ توَلد عنها تماثل نحوي من حيث حرف الجر و حركة الإسم المجرور (الكسرة) ، إذْ لا غرو في ذلك أن (يشارك الجانب النحوي في رسم الصورة الشعرية و في إيقاعها و في لون أدائها و تعبيرها)[2]، لذلك اقترن النظم بالنحو في تخريج القول الشعري (و اعلم أن ليس النظم إلا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو، وتعمل على قوانينه و أصوله ، وتعرف مناهجه التي نهجت ، فلا تزيغ عنها ، و تحفظ الرسوم التي رسمت لك فلا تخلَّ بشيئ منها)[3]، فتَعلُّمُ النحوِ ، كتعلم السنن و الفرائض[4].

كان من الممكن أن يتخلل ذلك التدفق الصوتي لصيغة (الجار والمجرور) إسم ممنوع من الصرف ، فيتعثر الإيقاع المبني على حركة الكسر ، باعتبار أن الإسم الممنوع من الصرف يُجر بالفتحة نيابة عن الكسرة[5]، و يبدو أن الشاعر لم يكن يرغب في ذلك ، فلم يوظف شيئا من هذا القبيل، بل كان حريصا على توازن (الغلالة الصوتية)[6].

كثيرة هي القصائد الشعرية في التجربة الشابية ، الحاملة لنفس الخصائص التكرارية (*)، و إن اختلفت في نوع الحرف المكرر و الصيغة النحوية.

---

[1] / الجاحظ- رسائل الجاحظ- مج4- ص 114

(*) أوقف الشاعر تدفق تكرار حرف الجر مرتين (البيت الخامس و التاسع) ، لكنه واصل تدفق حركة الجر (الكسرة في –بين المروجِ و رخيمِها)

[2] / محمد صالح الضالع- الأسلوبية الصوتية- ص38

[3] / عبد القاهر الجرجاني- دلائل الإعجاز في علم المعاني- تحقيق- ياسين الأيوبي- ط1- المكتبة العصرية- بيروت- لبنان- 2003- ص 127

[4] / ينظر الجاحظ- البيان و التبيين- ج 2- ص 219

[5] / ينظر – إميل بديع يعقوب- معجم الإعراب- ص 279 ، وينظر أيضا محمد سمير نجيب اللبدي- معجم المصطلحات النحوية و الصرفية- - ص 215

[6] / محمد صالح الضالع- الأسلوبية الصوتية- ص 17

(*) مثل قصيدة- يا شعر- ص 15- تكرار صيغة النداء و مثلها قصيدة- نشيد الأسى- ص 22-أما قصيدة (في سكون الليل ص 25) فكرر الشاعر إسم الإستفهام (ما)

2/ التكرار الجملي :

إننا نتحدث عن التكرار كظاهرة مائزة في التجربة الشعرية الشابية ،فالعنصر المكرر (ينبغي أن يكون وثيق الارتباط بالمعنى العام)[1]،ونعده غفلا عن كل اهتمام إن (كان مجرد ظاهرة عابرة في كيان النص)[2]، إذْ لا يستأهل أن يدرس كعنصر فعّال في تنشيط حركية الإيقاع، باعتبار أن العمل الأدبي الفني هو (سلسلة من الأصوات ينبعث عنها المعنى)[3].

ثم ، إننا عنينا بتتبع التكرار المتلاحق عبر كيان القصائد الشعرية ، و لم نأبه بغير ذلك ، و هدفنا من خلال هذه الصرامة المنهجية، الوصول إلى اعتبار التكرار ظاهرة لسانية ، تعبيرية، تساهم في التخريج الصوتي للبنية الإيقاعية في التجربة الشابية، خصوصا إذا ما علمنا أن (اللغة الشعرية تلبس الوحدات الصوتية دلالات و إيحاءات لا توجد في قواعد اللغة و لا في منظومتها)[4]، و أنه لا بد من (الأخذ في الحسبان اعتبار العنصرين اللذين يشاركان في وظيفتها و هما : الأفكار و الأصوات)[5].

قال أبو القاسم الشابي (من الكامل) :

مَاذَا أودُّ مِنَ المدينةِ، و هْيَ غَا ** رقةٌ بموّارِ الدّمِ المهدورِ؟[6]

مَاذا أودُّ مِنَ المدينةِ ،وَ هْيَ لا ** تُرْثي لِصَوْتِ تفجُّعِ المَوْتُورِ؟

مَاذَا أودُّ مِنَ المدينةِ ، وَ هْيَ لا ** تَعْنُو لِغيرِ الظّالمِ الشِّريرِ؟

مَاذا أودُّ مِنَ المدينةِ ، وَهْيَ مُرْ ** تَادُ لكلِّ دَعارةٍ وَ فُجُورِ؟

---

[1] / نازك الملائكة- قضايا الشعر المعاصر- ص 229

[2] / عمر خليفة بن إدريس- البنية الإيقاعية في شعر البحتري- ص197

[3] /رينيه ويليك/ أوستين وارين- نظرية الأدب- ترجمة- محيي الدين صبحي-مراجعة حسام الخطيب-ط2- المؤسسة العربية للدراسات و النشر- بيروت- لبنان- 1981- ص 165

[4] / محمد صالح الضالع- الأسلوبية الصوتية- ص 17

[5] / فردينان ده سوسر- محاضرات في الألسنية العامة- ترجمة- يوسف غازي/ مجيد النصر- ط1- منشورات المؤسسة الجزائرية للطباعة 1986 – ص 137

[6] / أبو القاسم الشابي- أغاني الحياة- قصيدة- مناجاة عصفور- من البيت 26 إلى البيت 29 ص 85

من البيت الأول إلى البيت الخامس و العشرين-25- ، لم تستدع محفزات

القول الشعري أي تكرار، بهذا الحجم و الشكل ،اللهم إلا الفعل (غرِّدْ) ، في مطلع البيت الثالث و الرابع، حيث قال :

غرِّدْ ، ففي تلك السهولِ زنابقٌ ** تَرْنُو إليكَ بناظرٍ منظُورِ[1]

غرِّدْ ، ففي قلبي إليكَ مودّةٌ ** لكنْ مودَّةٌ طائرٍ مأسورِ[2]

استفتح أبو القاسم الشابي ، قصيدته الشعرية ، بمناجاة عصفور، منتشيا بتغريداته ،وتنقلاته الرشيقة من أيكة إلى أخرى ، فكانت لغته الشعرية ، منسجمة مع ذلك المشهد الهادئ المفرح ،فاتسمت بالإنسيابية والتدفق ،لكن هذا الهدوء، سرعان ما يتحول إلى عاصفة هوجاء و انفعال مضطرم،لأنه يرى نفسه عصفورا مأسورا، تزيد في تعتيم و تكدير صفوه المدينة بما تحمل من تناقضات (و ماذا بعد هذا ؟ بعده أنني الآن في عزلة محببة إلى نفسي في الصحراء أو تحت ظلال النخيل ....وفررت بنفسي إلى أحضان الطبيعة التي أجد فيها من معاني الجمال و الحنان ما لا أجد في قلوب البشر الذين مللتهم و مللت أحلامهم الصغيرة و أحاديثهم السخيفة)[3].

الطبيعة بسحرها ، و المدينة بأسرها ، عالمان متناقضان في المصطلح الشابي ،لذلك لم يجد الشاعر بُدًّا من تقنية التكرار، كغلالة صوتية و منحى تعبيري ،للدلالة على سخطه ،وضجره ، فالتكرار (أسلوب تعبيري يصور اضطراب النفس ، و يدل على تصاعد انفعالات الشاعر ، و هو منبه صوتي يعتمد الحروف المكونة للكلمة في الإشارة و على الحركات أيضا)[4]

[1] / أبو القاسم الشابي- أغاني الحياة- قصيدة- مناجاة عصفور- البيت الثالث- ص 83
[2] / المرجع نفسه- القصيدة نفسها- البيت الرابع- الصفحة نفسها
[3] / أبو القاسم الشابي- الأعمال الكاملة- رسائله- الرسالة الثانية عشر- 10أفريل 1932- ص 89
[4] /عبد الرحمن تبرماسين- البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر- ط1-دار الفجر- القاهرة- 2003 - ص 194

ليس في المدينة ما يدعو إلى محاولة العيش بها ، دماء و ظلم وفجور و دعارة ، كلها صفات لا تنسجم مع ما أوتيَ أبو القاسم الشابي من رهافة حس و رقة شعور و تعلق بالسلم و الأمن والطهارة! من هنا نفهم سر غضبه و ثورته ، فكان أسلوب التكرار هو السبيل الوحيد لتحمل أعباء هذا المنعطف المباغت، في النمو الإنفعالي لكيان القصيدة ، و قد أطلق على هذا النوع من التكرار (بالتكرار التوكيدي)[1].

حيث أكد الهوة الساحقة ، بين الطبيعة و المدينة- في نظر الشاعر على الأقل- ، و اعتمد الشاعر في هذا التكرار على :

1/ أسلوب الإستفهام ، بماذا ، الذي استدعى استنفارا إنشاديا ، وجهدا وفيرا للتلفظ بمقاطعه الطويلة.
2/تماثل إيقاعي تام ، إذْ وردت كل صدور الأبيات الشعرية الأربعة على وزن البحر الكامل :(مُتْفاعِلنْ- مُتَفَاعِلُنْ- مُتَفَاعِلُنْ)
(0//0/// 0//0/// 0//0/0/)
3/ انزياح(ECART) موسيقي في كلمة (وَ هْيَ /0/) ، إذْ سكّن المتحرك ، فالأصل (وَهِيَ)[2].

4/استعمال تقنية التدوير ، في توزيع الكلمات بين فضاء الصدور والأعجاز.

هذه الغضبة العارمة ، سرعان ما يعتريها الهدوء ، فيعاود الشاعر حديثه مع عصفوره الشادي ،بإيقاعات غاية في التراخي و الرقة و التأثير ، لأنّ (اللغة الفنية تهدف إلى الإمتاع الصوتي (التلفظي) و الدلالي (المعاني والصور معا)[3].

إذن فالتكرار الجملي ، في هذه القصيدة ، ليس أصليا في الدلالة الأم أي البنية الدلالية العميقة للقصيدة ، و إنما هو أسلوب عَرَضي ، فرضته فكرة المدينة ، التي تسللت إلى كيان القصيدة بغتة ،وهي ما تزال (تهيط هيطا)[4]

---

[1] / محمد صالح الضالع- الأسلوبية الصوتية- ص 39
[2] / ينظر- ابن عصفور الإشبيلي- ضرائر الشعر- ص8
[3] / محمد صالح الضالع- االأسلوبية الصوتية- ص 22
[4] / إميل بديع يعقوب- معجم الإعراب- ص 463

حيث ثارت ثائرة الشاعر،منتجة تلك الدفقات الشعورية المتلاحقة و التي غذاها التكرار الجملي.

و فائدة هذا التكرار الجملي العَرَضِي ، لا يستهان بها ، لأن التكرار (ينتج الإيقاع)[1] و يفيد (الإمتاع و الإقناع)[2]، و يخرج القصيدة من حال إيقاعية متراخية إلى حال أكثر هيجانا، و هذا الخرق في طبيعة الإيقاع المنتشر في فضاء القصيدة، هو سر سحرية التكرار.(*)

3/ **<u>التكرار المقطعي (تكرار اللازمة)</u>** :

قد يتطور التكرار من تكرار حرفي إلى جملي ، إلى تكرار أبيات شعرية برمتها في القصيدة الواحدة ،ويكون ذلك في نهاية كل مقطوعة أو مجموعة أبيات شعرية ، وفق استراتجية و هندسية فنية ، يدعم بها الشاعر إمكانات عمله الفني من الناحية الدلالية و الإيقاعية، و هذا النمط من التكرار هو الذي أطلقنا عليه تسمية:(مصطلح التكرار المقطعي أو تكرار اللازمة.)

وقد عرفه عصام شرتح[3]، قائلا : (هو تكرار بيت شعري أو أكثر في نهاية كل مقطع من مقاطع القصيدة ، وتكمن الدوافع النفسية لهذا النوع من التكرار في تحقيق النغمية و تكثيف المعنى).

إن التكرار ظاهرة تعبيرية و (المفروض في لغة الشعر أن تكون ذات طاقة تعبيرية مصفاة و مكثفة)[4]،لهذا يعمد الشاعر إلى تقنية التكرارالمقطعي حتى (يسهم في تجانس النص و تلاحم أجزائه)[5].

---

[1] / عبد الرحمن تبرماسين- البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر- ص198

[2] / المرجع نفسه- الصفحة نفسها

(*) هذه الظاهرة التكرارية تشخصت في عدة قصائد شعرية أخرى مثل (الأبد الصغير ص133،الأشواق التائهة ص 112 ،قلت للشعر ص 63 و غيرها.

[3] / عصام شرتح- ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل- ص 20

[4] / عز الدين إسماعيل- الشعر العربي المعاصر- قضاياه و ظواهره الفنية و المعنوية- ط3- دار العودة- بيروت- لبنان-1981- ص179

[5] / عصام شرتح- ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل- ص 23

ومن خلال فلينا لديوان- أغاني الحياة- لأبي القاسم الشابي ، وجدنا التكرار المقطعي لا يعدو وجهين استعماليين :

1/**الوجه الأول** :

حيث عمد الشاعر إلى تكرار بيت من الشعر بأكمله ، في مطلع كل مقطع من القصيدة الشعرية، لتتشابه المقاطع و تتحد ، منسجمة (انسجاما دلاليا و إيقاعيا)[1]، و تموقع التكرار المقطعي في المطالع ، له من الأهمية و الخطورة ، ما يجعله ذا حظ أوفر من الإهتمام ، باعتباره أول ما يقع في السمع ، و(الناس موّكلون بتفضيل جودة الإبتداء وبمدح صاحبه)[2].

قال أبو القاسم الشابي (من مجزوء الكامل) :

يا موتُ ! قدْ مزَّقتَ صَدري * * و قَصَمْتَ بالأرْزَاءِ ظَهْرِي[3]
ورميتني من حالقٍ ** و سخرت مني أيَّ سُخرِ
فلبثتُ مرضوض الفؤا ** دِ أجُرُّ أجنحتي بذُعْرِ

******

يا موتُ! قدْ مزّقتَ صدري ** و قصمت بالأرزاءِ ظَهري[4]
يا موتُ! ماذا تبتغي مِنِّ ** ي ، و قد مزّقتَ صدْري
ماذا تودُّ ، و أنتَ قدْ ** سوَّدْتَ بالأحزان ِ فِكْري

******

يا موتُ! قدْ مزّقتَ صدري ** و قصمتَ بالأرزاءِ ظَهْري[5]
يا موتُ! قدْ شاعَ الفُؤا ** دُ،وَ أقفَرَتْ عَرَصَاتُ صَدْري
و غدوتُ أمْشي مُطّرِقا مِنْ ** طُولِ ما أثقلْتَ فكري
يا موتُ! نفسي مَلَّتِ الدُّنْ ** يا ، فهلْ لم يأتِ دوري؟[6]

[1] / عصام شرتح- ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل- ص14
[2] / الجاحظ- البيان و التبيين- ج1- ص 112 و- ابن رشيق- العمدة- ج1- ص 347
[3] / أبو القاسم الشابي- أغاني الحياة- قصيدة- يا موت- البيت الأول- ص 85
[4] / المرجع نفسه- القصيدة نفسها- مطلع المقطع الثاني- البيت17 – ص 86
[5] / المرجع نفسه- القصيدة نفسها- مطلع المقطع الثالث- البيت 32- ص 87
[6] / المرجع نفسه- القصيدة نفسها- البيت 35 و الأخير- الصفحة نفسها

عنوان القصيدة (يا موت)، بكل ما يحمله حرف النداء (يا) من مد للصوت ،و لا غرو إن كان (يا) مقطعا صوتيا طويلا (/0) ، مناسبا لحمل الشجن و الأسى، لأن (في أدوات اللغة ما هو أكثر ميلا إلى حمل المواقف التوقيعية الإنفعالية مثلما هي الحال في : النداء ، المتطلب نفسا إنشاديا أكثر تميزا)[1].

قدّمَ أبو القاسم الشابي لقصيدته قائلا: (هي صرخة من صرخات نفسي المملوءة بالأحزان و الذكريات من شظايا هذا القلب المحطم على صخور الحياة ، قلتها في أيام الأسى التي تلت نكبتي بوفاة الوالد ، يرحمه الله)[2].

وقال أيضا ، بعد وفاة والده : (أنا في ساحة تعصف بها الهموم و تنعقد من فوقها الأحزان و تخر عليها أمواج الدموع إن استمعت إلى نفسي لم ألف إلا الأسى يبكي أو أصخت إلى قلبي لم أسمع إلا النحيب أو قلبت طرفي فيما حولي لم أبصر إلا ظلمات تتدجى من فوقها ظلمات. إن المصاب قوي جسيم و إن قلبي الرازح بهموم البشر لأضعف من أن يضطلع بكل ما في هذه الدنيا من مصائب ، أين صبرك يا رب ؟فقد ضاق عليَّ الوجود و أين سلواك فقد مزقت صدري الزفرات)[3]

إنّ أبا القاسم الشابي و هو في حال من الصدمة و الذهول من فرط الخَطْب الذي ألمَّ به ،راح يكرر بيتا شعريا بأكمله ،في مطلع كل مقطع من القصيدة، و (هذا التكرار المقطعي يحتاج إلى وعي كبير من الشاعر ، بطبيعة كونه تكرارا طويلا يمتد إلى مقطع كامل)[4]، و الشاعر هنا ، لم ينقصه الوعي ولم يخيب ظنه الذوق ،لمّا وضعه في مقدمة كل مقطع ، يتسيد بقية أبيات المقطع الشعري،دونما إحداث تغيير و لو طفيف على بنيته اللغوية (وأضمن سبيل إلى نجاحه أن يعمد الشاعر إلى ادخال تغيير طفيف على المقطع المكرر ، و التفسير السايكولوجي لجمال هذا التغيير ، أن القارئ ، و قد مر به هذا المقطع ، يتذكره حين يعود إليه مكررا في مكان آخر من القصيدة ، وهو بطبيعة الحال ، يتوقع توقعا غير واع أن يجده كما مر به تماما ، ولذلك يحس برعشة من السرور حين يلاحظ فجأة أن الطريق قد اختلف)[5].

---

[1] / العربي عميش- خصائص الإيقاع الشعري- ص 288

[2] / أبو القاسم الشابي- أغاني الحياة- ص 85 .

[3] / أبو القاسم الشابي- الأعمال الكاملة- رسائله- الرسالة الخامسة- كتبت –سبتمبر 1929- ص 43

[4] / نازك الملائكة- قضايا الشعر المعاصر- ص 234

[5] /المرجع نفسه- الصفحة نفسها

لم يتصرف أبو القاسم الشابي في التركيبة اللغوية للبيت الشعري المكرر ،لأنه حريص على تأكيد دلالته ، فالموت قد مزقه إربا إربا ، وانثال عليه ، محطما إياه أشلاءً ،ولما كان الشاعر حريصا على أن تخيّم هذه الدلالة على كيان النص ، و تتفشى تلك الأصوات الموحية بالموت و الفناء وتفرض سياقها و إيقاعها ، لم يجد بدا من تكرار البيت الشعري دونما تصرف (ولم أجد ما بين يدي من الدواوين نموذجا لهذا التكرار باستثناء قصيدتي- الجرح الغاضب-)[1].

كان هذا رأي نازك الملائكة، أما أبوالقاسم الشابي ، فإنه (كان إذا ورد عليه الشعر أخذته حال غريبة ،وربما قال الشعر بعد نوبة قلبية)[2]،فما بالك بعد وفاة والده ،ومن ثمَّ ، نتفهم سر هذا التكرار المقطعي الكامل ، فهو من باب الإلحاح على الدلالة الخبيئة في البيت ، و تعميق تخييم حالة الموت على كيان القصيدة ،فكل الإمكانات اللغوية و الصوتية و الإيقاعية مكرسة ، في حالة استنفار قصوى لأجل إعلاء صوت الموت و كأن موت أبيه ، يعادل موته هو، فضلا على أن التكرار المقطعي (ينظم الدفقة الشعرية)[3]، فإنه يكسب القصيدة الشعرية (دفقة غنائية مميزة)[4]، وهذه الدفقة الغنائية ، ليست من قبيل (التلذذ بذكر المكرر)[5]،بل على النقيض من ذلك ،الإلحاح على جسامة ما لحق الشاعر من خطب و رزيئة ، وربط مقاطع القصيدة بخيط إيقاعي صوتي ،تنطلق منه و تعود إليه ، في شكل انتشار عصبي[6] .

2/ الوجه الثاني :

قد عمد أبو القاسم الشابي إلى نوع جديد من التكرار المقطعي (اللازمة)، وذلك بذكر البيت الشعري ، ثم إعادة جزء منه مرتين متتابعتين :

[1] / نازك الملائكة- قضايا الشعر المعاصر- ص 234
[2] / عمر فروخ- الشابي شاعر الحب و الحياة- ص ص 213 و 214
[3] / عصام شرتح- ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل- ص 18
[4] / المرجع نفسه- ص 19
[5] /عبد الرحمن تبرماسين- البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر- ص 195
[6] /ينظر –جان ماري جويو- مسائل فلسفة الفن المعاصرة- ترجمة- سامي الدروبي- ط2- دار اليقظة-دمشق- 1965-ص 166

قال أبو القاسم الشابي (من الخفيف) :

أنتَ يا شِعرُ ، فلذةٌ من فؤادي ** تتغنى ، و قطعةٌ من وجودِي[1]
فيكَ مَا في جوانحي من حنينٍ ** أبديٍّ إلى صميمِ الوجودِ
فيكَ مَا في خواطري من بكاء ** فيك ما في عواطفي من نشيدِ
فيكَ مَا في مشاعري من وجومٍ ** لا يُغَني ، و من سرورٍ عهيدِ
فيكَ مَا في عوالمي من ظلامٍ ** سرمديٍّ ، ومن صباح وليد
فيكَ مَا في عوالمي من نجومٍ ** و سرابٍ ، و يقظةٍ ، و هجودِ
فيكَ مَا في طفولتي من سلامٍ ** و ابتسامٍ ، و غبطةٍ ، و سعودِ
فيكَ مَا في شيبتي من حنينٍ ** و شجونٍ ، و بهجةٍ ، و جمودِ
فيكَ-إن عانق الربيعُ فؤادي- ** تتثنى سنابلي ووردي

أنتَ يا شعرُ قصةٌ عن حياتي * أنتَ يا شعرُ صورة من وجودي[2]
أنتَ يا شعر-إنْ فرحْتُ-أغاريدي *- وإنْ غنَّتِ الكآبةُ - عودي[3]
أنتَ يا شعرُ كأسُ خمرٍ عجيبٍ * أتلهّى به خلالَ اللحودِ.[4]!

هذه العينة الشعرية ، تؤكد ، جازمة ، بأن التكرار كظاهرة تعبيرية وأسلوبية ، هي خصيصة نابعة من صميم التجربة الشعرية الشابية ، وبالتالي خاصية صوتية إيقاعية ، لها دورها و خطورتها في شعر أبي القاسم الشابي.، إلى درجة أنه يستحيل التحدث عن الأسلوبية الصوتية عند أبي القاسم الشابي دون الوقوف على ظاهرة التكرار بأنواعها.

والذي يلفت الإنتباه ، في الأبيات الشعرية ، تعلق الشاعر بصيغة نحوية و صوتية واحدة طيلة سبعة أبيات شعرية متلاحقة ، و هذا التكرار وحّد الشطر الأول من كل بيت شعري ، مع ما يليه ، إلى درجة المماثلة والتوازي(PARALLELISME).

فالشاعر هنا يتحدث عن الشعر و معه في آن الوقت ،ولسنا نبالغ إن قلنا : إنّ الذات الشابية لا تتحقق إلا في إطار القول الشعري ، لذلك فهذا التكرار

[1] / أبو القاسم الشابي- أغني الحياة- قصيدة- يا شعر- البيت الأول- ص 63
[2] / المرجع نفسه- القصيدة نفسها- البيت 17 ص 64
[3] / المرجع نفسه- القصيدة نفسها- البيت 18- الصفحة نفسها
[4] / المرجع نفسه- القصيدة نفسها- البيت19- الصفحة نفسها

الجلي ، أريد به فعلا التلذذ بذكر المكرر (فالإيقاع المشوب بالتلذذ و التنويه بالمكرر يتسم بامتداد النغم الموسيقي)[1].

وإذا مثلنا للصيغة المكررة نحويا ، تحصلنا على :

فيك + ما + في + جوانحي + من + حنين

جار و مجرور+ إسم موصول + حرف جر+ إسم مجرور(ومضاف إليه) + حرف جر + إسم مجرور.

ليس من الصعوبة في شيئ ، معرفة ولوع أبي القاسم الشابي ، بصيغة الجار و المجرور، لما فيها من يسر و ليونة و خفة ، وتوفير للمقاطع الطويلة (/0) ، الغنية بالنغم و الإنشادية ، و ما فيها من تنوينٍ ،غنيّ بالترنم و الموسيقى.

كل هذه العوامل و الإمكانات ، مكرسة في سبيل تخريج صوتي للبنية الإيقاعية ، و استظهار لائق للدلالات (و شعر الشابي عذب رقيق فيه سهولة و سلاسة....فإنك تشعر فيه بشاعرية فياضة قديرة على تقليب الموضوعات)[2]، لأن (قيمة الأدب كامنة في جدته و تفرده)[3].، و خصوصا طريقة تناسب أصواته لأنّ (التمييزات المتعلقة بالصوت هي تلك التي يمكن أن تصير أساس الإيقاع و الوزن)[4]

ولما استنفذ التكرار طاقته ، خشيَ الشاعر أنْ يبدوَ(تلوينا مجردا ليس له داعٍ)[5]،فأوقف تدفقه وباغت قارئه الذي كان قد ائتلف هذا النوع من الإنسياب ،واستولت عليه لذاذته ،والمدهش في الأمر ، أنه لما أراد ذلك أبقى على كلمة (فيكَ) ، حيث لم يرغب الشاعر في إحداث نشاز أسلوبي و صوتي، من شأنه أن يصعق المتلقي ، ويصيبه بخيبة أمل ، إنه تخلص سلس.!

---

[1] / عبد الرحمن تبرماسين- البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر- ص197
[2] / عمر فروخ- الشابي شاعر الحب و الحياة- ص 208
[3] /فيكتور إيرليخ- الشكلانية الروسية- ترجمة- الولي محمد- ط1-المركز الثقافي العربي- الدار البيضاء- المغرب- 2000- ص131
[4] / رينيه ويليك/أوستن وارين- نظرية الأدب- ص166
[5] / نازك الملائكة- قضايا الشعر المعاصر- ص 233

وبنفس الطريقة ، فبعد البيت الشعري (أنتَ يا شعرُ) ، لم يجد بدا من مغادرته ، إلا بإعادة (أنت يا شعر) في مقدمة البيتين المواليين ، و نفهم من ذلك أيضا حرص الشاعر على التخلص السلس ، بالتركيز على العبارة المفتاح ، التي فيها اللذاذة كلها، فحيوية (التكرار و ديناميكيته تستمدان دائما من عنصر التوقع و المفاجأة)[1].

زبدة القول: إن التكرار عند أبي القاسم الشابي ، مسألة صوتية أسلوبية ،لا حلية خارجية عارضة ،وليست عجزا عن توليد المعاني و الدلالات، بل على النقيض من ذلك ، يمكن اعتبار التكرار فاعلية صوتية (تتعلق بتجربته الفنية و شعوره العميق بالحاجة إلى الإستزادة من هذه العناصر)[2]، و تكريسها لخدمة نشاط السياق في نصوصه الشعرية .

ثانيا : الوظيفة الموسيقية لظاهرة التدوير

1/ **مفهوم التدوير لغة** :

من دورَ ، يقال : (دار دورةً واحدة ، وهي المرة الواحدة يدورها ، و الدَّوْرُ قد يكون مصدرا في الشعر ، و يكون لوثا واحدا من دَوَرِ العِمامة ،و الدُّوارُ :أن يأخذَ الإنسان في رأسِه كهيئةِ الدَّوران ، و تقول دِيرَ بهِ أي غُشِيَ عليهِ و الدُّوار: صنم كانت العربُ تنصِبُهُ ، يجعلون موضِعا حوله يدورون فيه ، واسم ذلك الصّنَمِ و الموضع الدُّوار.)[3]

ومنه قولُ امرئ القيس :

فَعَنَّ لنَا سِرْبٌ كأنَّ نِعاجَهُ * * عَذَارى **دَوَارٍ** في مُلاءٍ مُذَيَّلِ[4]

و كلمة (دَوَار) ،وردت بمعنى (أحد الأصنام في الجاهلية)[5].

---

[1] /مصطفى السعدني- البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث- ص 31
[2] / حمادي صمود- الأشواق التائهة- مدخل إلى شاعرية الشابي- مجلة فصول- ص196
[3] / الخليل بن أحمد الفراهيدي- كتاب العين- ج2- ص 58
[4] /الشنقيطي- شرح المعلقات العشر و أخبار شعرائها- معلقة امرئ القيس- البيت 64 – ص 46
[5] / المرجع نفسه- هامش – ص 46

و يقال أيضا : (داروا حوله و استداروا ، و استدار القمر ، و قمر مستدير : مستنير ، و أدار العمامة على رأسه ، و دارت به دوائر الزمان وهي صروفه ، و لا تخرج من دائرة الإسلام حتى يخرج القمر من دارته و هي هالته ، و تديَّرتُ المكانَ : اتخذته دارا ، و من المجاز : أدرتُهُ على هذا الأمر أي حاولت منه أن يفعله، و أدرته عنه ، حاولت منه أن يتركه)[1].

و في الإشتقاق (دار ، يدور، دوْرا، و دورانا...و دوّر به ، و تدوير الشيئ جعْلُهُ مُدوّرا ، و المداورة كالمعالجة... ، وفي الحديث :- مثلُ الجليس الصالح مثل الدَّاريّ إن لم يُحْذِكَ من عطرهِ علقك من ريحه -)[2].

والدّوْرُ (قد يكون مصدرا في الشعر ، وتدوير الشيئ :جَعْلُه ُمُدَوّرا،و في الحديث : إنّ الزمان قد استدار كهيئته يوم خلق الله السموات و الأرض- ومعنى الحديث : أن العرب كانوا يؤخرون المحرم إلى صفر ، و هو النسيء ، ليقاتلوا فيه و يفعلون ذلك سنة بعد سنة فينتقل المحرم من شهر إلى شهر ، حتى يجعلوه في جميع شهور السنة ، فلما كانت تلك السنة ، كان قد عاد إلى زمنه المخصوص به قبل النقل و دارت السنة كهيئتها الأولى،.. وقال ابن الأعرابي : يقال للرجل إذا ترأس أصحابه : هو رأس الدَّيْرِ)[3].

2/ مفهوم التدوير اصطلاحا :

لم يرد مصطلح التدوير، اللصيق بفن الشعر، في النقد العربي القديم ،إنما ورد في العمدة: (و المُداخَلُ من الأبيات ما كان قسيمه متصلا بالآخر ، غير منفصل منه، و قد جمعتهما كلمة واحدة ،وهو(المدمج) أيضا ،)[4].

ومعنى ذلك ، أنّ مصطلح (المداخل- المدمج) في النقد العربي القديم هو نفسه التدوير في النقد العربي الحديث ، الذي (تلقف مصطلح التدوير والبيت المدور ، و أقصى المداخل و المدمج)[5].

---

[1] / الزمخشري- أساس البلاغة- ص ص 197 و 198
[2] / الرازي- مختار الصحاح- ص 215
[3] / ابن منظور- لسان العرب- مج 5- ص ص 323 إلى 326
[4] / ابن رشيق- العمدة- ج1- ص 284
[5] / عمر خليفة بن إدريس- البنية الإيقاعية في شعر البحتري- ص ص 374 و 375

و يقصد بالتدوير، كلُّ بيتٍ (اشترك شطراه في كلمة واحدة ، بأن يكون بعضها في الشطر الأول و بعضها في الشطر الثاني ،و معنى ذلك أنّ تمام وزن الشطر يكون بجزءٍ من كلمة)[1].

لم يلق مصطلح التدوير العناية اللازمة ، في النقد العربي القديم ، و لم يحفل به النقاد، مثلما (اهتموا بالعناصر الإيقاعية ذات المردودية الصوتية)[2]،مثل المقاطع الصوتية و الأوزان الشعرية و القافية و حرف الروي.فأضحى التدوير (في نظرهم مجرد ظاهرة ينعكس أثرها على المظهر الكتابي للشعر ، و اختصوه لذلك برمز كتابي يشير إليه ،ويكتفى به أحيانا عن تقسيم الكلمة بين شطري البيت، و هو عبارة عن حرف – م- يوضع حيث يكون الفراغ الفاصل بين شطري البيت)[3].

وأيا كان الأمر ، فالتدوير واقع شعري ، ينهل منه الشعراء المفلقون باعتباره ذا (فائدة شعرية و ليس مجرد اضطرار يلجأ إليه الشاعر ، و ذلك أنه يسبغ على البيت غنائية و ليونة و يطيل نغماته)[4]، ليت شعري، الغنائية و الليونة والإنسيابية مطمح شعري ، يتوق إلى بلوغه المبدعون من الشعراء ، دون هوادة ، لأنّ (أجود الشعر ما رأيته متلاحم الأجزاء ، سهل المخارج ، فتعلم بذلك أنه أفرغ إفراغا واحدا ، و سبك سبكا واحدا ، فهو يجري على اللسان كما يجري الدهان)[5].

وتعتقد نازك الملائكة[6]، أنّ العروضيين (لم يتناولوا التدوير تناولا ذوقيا ،بل كان كل ما صنعوا أنهم نصوا على جواز وقوعه بين الأشطر ، دونما إشارة إلى المواضع التي يمتنع فيها لأن الذوق لا يستسيغه ، و الواقع أن كل شاعر مرهف الحاسة ، ممن مارس النظم السليم ، و نما سمعه الشعري ، لا بد أن يدرك بالفطرة أن هناك قاعدة خفيفة تتحكم في التدوير بحيث يبدو في مواضع ناشزا يؤذي السمع).

---

[1] / نازك الملائكة- قضايا الشعر المعاصر- ص 89 ، و ينظر إميل بديع يعقوب- المعجم المفصل في علم العروض- ص ص 173 و 174 و ينظر أيضا – صابر عبد الدايم- موسيقى الشعر العربي- ص ص 219 و 220

[2] / عمر خليفة بن إدريس- البنية الإيقاعية في شعر البحتري- ص 375

[3] / المرجع نفسه- الصفحة نفسها

[4] / نازك الملائكة- قضايا الشعر المعاصر- ص 89

[5] / الجاحظ- البيان و التبيين- ج1- ص 67

[6] / نازك الملائكة- قضايا الشعر المعاصر- ص 90

لأجل هذا، نفهم لماذا (عَظُمَ الشعرُ ، و تُهُيِّبَ أهْلُهُ)[1]،فالتدوير ليس لعبا بالكلمات و لا تقطيعا لأواصر المحبة بين الحروف و الأصوات المتآزرة ، الملتفة حول بنية الكلمة ،ولا إحداثا لشططٍ في كيان اللفظة المدورة، و إنما على النقيض من ذلك فالتدوير: (سمة إيقاعية تفرض نفسها على التكوين الإيقاعي لبعض البحور دون بعض)[2]، و لا غروَ في ذلك مادام- ابن رشيق[3] -قد رفع الشاعر الحذق في استغلال فن التدوير ، إلى مصاف الشعراء المفلقين والمجيدين (وهو حيث وقع من الأعاريض دليل قوة).

لن نختلف مع أي دارس أو ناقد ، في اعتبار فن التدوير ، بمثابة وثبة لتحقيق توازن تفعيلي بين شطريْ البيت الشعري ، أي أن الضرورة العروضية تستدعيه ،و لكن الأمر لا يتوقف عند هذا المنطلق البسيط ،فالشاعر يكون أمام خيارات و امكانات عديدة ، لكنه يحرص – متذوقا- على خيار فن التدوير ، و يبدو لنا ولو على سبيل المجاز ، أنّ الشاعر يعطف على بيته الشعري المُدَوَّر ، بأن ينصف بين شَطريْه فيضمهما ضمة الأم لتوأمها، ذات اليمين و ذات اليسار ، دونما ميل لأحدى الجهتين. فهذا العدل في توزيع أجزاء الكلمة- والشاعر أميرها[4]- يجعلنا نقول : إنّ (التدوير ليس ظاهرة عروضية خالصة ،يؤول أمرها إلى السبب أو الوتد الذي ينتهي به الشطر.... ظاهرة التدوير تخضع لمطلب دلالي نحوي ،إيقاعي، تفسره اللغة و علاقات التركيب فيها ،و لا يفسره توالي الحركة والسكون ، وما ينشأ عنهما من أسباب و أوتاد)[5].

بقيَ أن نشير أنّ فن التدوير (أكثر ما يقع ذلك في عروض الخفيف ، وهو حيث وقع من الأعاريض دليل قوة ،إلا أنه في غير الخفيف مستثقل عند المطبوعين)[6].

وتعتقدُ- نازك الملائكة- أنّ التدوير (يسوغ في كل شطر تنتهي عروضه بسبب خفيف مثل –فعولن-)[7]، ويعلق على ذلك- عمر خليفة بن إدريس بقوله: (هذه الملاحظة ، تستدعي قدرا من التحفظ في ما يتصل بمنطلقاتها

---

[1] /ابن رشيق- العمدة- ج1- ص 58
[2] / عمر خليفة بن إدريس- البنية الإيقاعية في شعر البحتري- ص 375
[3] / ابن رشيق- العمدة- ج1- ص 284
[4] / ينظر- ابن فارس- الصاحبي- ص 213
[5] / عمر خليفة بن إدريس- البنية الإيقاعية في شعر البحتري- ص 376
[6] / ابن رشيق- العمدة- ج1- ص 284
[7] / نازك الملائكة- قضايا الشعر المعاصر- ص90

و نتائجها)[1]، أما مصطفى السعدني[2]، فيحكم بعدم موضوعية قول نازك.

3/ إستقراء ظاهرة التدوير في شعر أبي القاسم الشابي :

من محاسن الأقدار أن يكون إيقاع البحر الخفيف هو عمدة البحور الشعرية في التجربة الشابية، وأرضية خصبة لفن التدوير، على حد تعبير- ابن رشيق-، هما عاملان أساسيان ،يفسران سر إقبالنا على استقراء ظاهرة فن التدوير في التجربة الشابية من خلال القصائد الشعرية الواردة بإيقاع البحر الخفيف.

و منهجنا في استقراء(induction) ظاهرة التدوير ، إحصاء كل القصائد الشعرية الواردة على إيقاع البحر الخفيف ، وتبين نسبة تدويرها ، ثم اختيار أكثر قصيدة محتوية على ظاهرة التدوير و محاولة إيجاد تعليل لذلك.

القصيدة	الوزن الشعري	عدد أبياتها	المدورة
أيها الحب	الخفيف	09	02
أيها الليل	الخفيف	53	33
دموع الألم	الخفيف	19	03
سر مع الدهر	الخفيف	03	03
صلوات في....	الخفيف	68	09
قلت للشعر	الخفيف	32	10
طريق الهاوية	الخفيف	20	00
الجمال المنشود	الخفيف	19	00
أحلام شاعر	الخفيف	14	00
أيتها الحالمة	الخفيف	11	02
قال قلبي للإله	الخفيف	07	00
أنسيم يهب	الخفيف	14	01
النبي المجهول	الخفيف	59	00
الدموع	الخفيف	15	00

[1] / عمر خليفة بن إدريس- البنية الإيقاعية في شعر البحتري- ص 376
[2] /مصطفى السعدني- التغريب في الشعر العربي المعاصر- بين التجريب و المغامرة- قراءة في النص- دط- منشأة المعارف- الإسكندرية- مصر- د ت- ص 137

شجون	الخفيف	08	01
ألحاني السكرى	الخفيف	25	00
الأشواق التائهة	الخفيف	24	05
ذكرى الصباح	الخفيف	32	06
إلى الشعب	الخفيف	55	00
يا رفيقي	الخفيف	37	12
تحت الغصون	الخفيف	64	35
كهرباء الغرام	الخفيف	04	00
الحياة	الخفيف	03	01
تونس الجميلة	الخفيف	15	02
الساحرة	الخفيف	31	16
أبناء الشيطان	الخفيف	25	08
في ظل الواد	الخفيف	16	11
إلى الله	الخفيف	42	12
28 قصيدة	**الخفيف التام**	**724**	**172**

كما وردت قصيدتان شعريتان على مجزوء الخفيف :

القصيدة	الوزن الشعري	عدد أبياتها	المدورة
الغزال الفاتن	مجزوء الخفيف	23	02
الصباح الجديد	مجزوء الخفيف	33	00
02 قصيدتان	مجزوء الخفيف	56	02

من خلال استقراء الجدولين الإحصائيين نستنتج :

1/ ارتفاع نسبة فن التدوير في إيقاع البحر الخفيف التام و انخفاضها في إيقاع الخفيف المجزوء ، على عكس ما ادّعت نازك الملائكة[1]، أنّ (المجزوء قصير بحيث لا يعسر فيه التدوير) ، و لكنها استدركت قائلة : (ولعل للأمر تفسيرا آخر يفوتني ، و الله أعلم)[2]

[1] / نازك الملائكة- قضايا الشعر المعاصر- ص 93
[2] / المرجع نفسه- الصفحة نفسها

2/لا يخضع فن التدوير لقاعدة ثابتة ، من حيث طول القصيدة الشعرية أو قصرها ،فمقطوعة (سر مع الدهر) لم يتجاوز عدد أبياتها الثلاثة ومع ذلك فالتدوير اعترى جميع الأبيات الشعرية ، و على النقيض من ذلك ، فقصيدة (النبي المجهول)بلغ عدد أبياتها تسعة و خمسين (59)بيتا ، لم يعتر فن التدوير و لو بيتا واحدا.

ومعنى ذلك أنّ حجم القصيدة ، ومن ثَمَّ طول النفس الشعري و الدفقات الشعورية ، كل هذا لا يُعول عليه في تبرير وجود فن التدوير أو عدمه..

3/استوقفتنا نسبتان عاليتان في ورود فن التدوير ، وتجسد ذلك في قصيدة (أيها الليل) حيث بلغ عدد أبياتها ثلاثة و خمسين (53) بيتا شعريا ، دُوّرَ ثلاثة و ثلاثون منها ، وهذه نسبة عالية جدا.
و كذلك قصيدة (تحت الغصون) فمن أصل أربعة و ستين(64) بيتا شعريا دُوّرَ خمسة و ثلاثون منها،وهذه أيضا نسبة تسترعي الإنتباه و تدعو للتأويل

استقراء ظاهرة التدوير في قصيدة (تحت الغصون[1]) :

قال أبو القاسم الشابي (من الخفيف) :

هَهُنَا في خمائلِ الغابِ ، تحت الزَّا ** نِ و السِّنديانِ ، و الزَّيْتُونِ[2]

موضوع القصيدة الشعرية (تحت الغصون) ، وجداني ، ممزوج بمظاهر الطبيعة ، كعادة الرومانسيين ، لكن الشاعر فضل لفظة (ههنا) و لم يفضل (ههناك) ، معتبرا تلك المظاهر الطبيعية الأخاذة ، جزءً لا يتجزأ من كيانه،وأنه أقرب إليها من حبل الوريد، فبهاء القول الشعري،مصدره: (تخير الألفاظ)[3]، و (ههنا عبارة مختصرة و هي : أن تقول المعنى

[1] / أبو القاسم الشابي- أغاني الحياة- قصيدة تحت الغصون- ص ص 152-إلى 155
[2] / المرجع نفسه- القصيدة نفسها- البيت الأول- ص 152
[3] / الجاحظ- البيان و التبيين- ج1- ص44

و معنى المعنى ،تعني بالمعنى ، المفهوم من ظاهر اللفظ و الذي تصل إليه بغير واسطة، وبمعنى المعنى ، أن تعقل من اللفظ معنى ، ثم يفضي بك ذلك المعنى ، إلى معنى آخر)[1].

من عادة الشعراء ، الإعتناء بمطالع القصائد الشعرية ، كأن يستهلونها بالتصريع ، وهو (ما كانت عروض البيت فيه تابعة لضربه ، تنقص بنقصه ، و تزيد بزيادته)[2]، ويعود سبب (التصريع مبادرة الشاعر القافية ، ليعلم في أول وهلة أنه أخذ في كلام موزون غير منثور ، و لذلك وقع في أول الشعر)[3]،و من شدة شغف الشعراء العرب بفن التصريع ، وجدناهم يصرعون (في غير موضع التصريع ، و هذا دليل على قوة الطبع و كثرة المادة)[4].

وقد أشار إلى ذلك –أبو هلال العسكري[5]- قائلا: (الكلام أيدك الله، يحسن بسلاسته ، وسهولته ، وفصاحته ، وتخير لفظه ، و إصابة معناه ، و جودة مطالعه ،ولين مقاطعه ، و استواء تقاسيمه ، وتعادل أطرافه ، وتشبه إعجازه بهواديه).

لكنَّ أبا القاسم الشابي ،لم يُصَرِّع في مطلع القصيدة الشعرية ، لكنه دَوَّرَ، أي أشرك شطريْ البيت الشعري الأول في كلمة واحدة ، وهي:(الزَّانِ)، وهذا مؤشر أسلوبي و صوتي ،دال على مدى تعويل الشاعر على فن التدوير، في إعطاء القصيدة طابعا موسيقيا ، و إيقاعيا متزنا، يقوم على فكرة التناسب والإمتاع، مما يدفع بنا إلى القول :إنه يقول (البيت و أخاه)[6]، وليس (البيت وابن عمه)[7].

[1] / عبد القاهر الجرجاني- دلائل الإعجاز في علم المعاني- ص 272
[2] / ابن رشيق- العمدة- ج1- ص 277
[3] / المرجع نفسه- ص 278
[4] / المرجع نفسه- الصفحة نفسها
[5] / أبو هلال العسكري- كتاب الصناعتين- الكتابة و الشعر- - ص69
[6] / الجاحظ- البيان و التبيين- ج1- ص 228
[7] /المرجع نفسه- الصفحة نفسها

ولـن يفوتنـا إدمـاج إيقـاع البحـر الخفيـف ، -والـذي وردت علـى منوالـه قصـيدة (تحـت الغصـون)-، ضـمن محفـزات تنشـيط السـياق الموسـيقي والإيقـاعي لأنّ العـرب (كـان أكثـر مـا يكـون مـنهم فـي الخفيـف الـذي يُرْقَصُ عليه ، ويمشي بالدف و المزمار ، فيطربُ و يستخف)[1].

وبعد هذا الإسهاب في محفزات تنشيط السياق الموسيقي و الإيقاعي ، نـورد هـذا الجـدول الإحصـائي ، متوسـعين فـي طبيعـة تمَفْصُـلِ فـن التدوير من خلال قصيدة (تحت الغصون):

القصيدة	البيت	الإسم	الفعل	الحرف	الظرف
تحـــــت الغصون	1	الزّان	-------	-----	------
	5	-------	نُغنّين	------	-------
	12	السّاجي			
	13	الأفق			
	14	الراعي			
	15	الدنيا			
	16	الأحلام			
	19	أحلامي			
	20	الدنيا			
	21				أيامي
	22	المعبود			
	27	المسحور			
	29	الأعلى			
	30		يتراشقنَ		
	31	ساهٍ			
	32	فراديسَ			
	35	السِّحرِ			
	37	عَذْبِ			
	38		نُغْوي		
	39				الليلَ

[1] /عبد الرحمن بن خلدون- المقدمة- ص 465

	40	الغابِ			
	41				حواليـنا
	44	الموتُ			
	45	الزهرُ			
	48	الغابِ			
	51	المنشودَ			
	52	الخُلْدِ			
	53	الصَّادِي			
	56	الأحلامِ			
	57	الكونِ			
	58	الغابِ			
	59	الأحلامِ			
	62	الأحلامِ			
	63			فيهِ	
	64	السُّكُونَ			
المجموع	35بيتا شعريا مُدَوَّرًا	28 اسما 22اسمامجرورا 03أسماء مرفوعة 03أسماء منصوبة	03 أفعال في صيغة المضارع	01(فصل حرف الجر عن اسمه المجرور	03 أظرف 02للزمان 01 للمكان

يستطيع الدارس أن يستنتج ، ميل أبي القاسم الشابي إلى التدوير في الأسماء ، وعلى النقيض من ذلك ،تجنبه التدوير في الحروف و الأفعال ، وأظرف المكان و الزمان ، وهذا راجع – في رأينا- إلى موقع الكلمة المدورة بالنسبة لبنية البيت الشعري أي العروض و بداية حشو الشطر الثاني ، وهو موضع لائق بالأسماء دون غيرها ،لكن هذا لا ينفي البتة تفسيرات أخرى ، مثل امتلاء الأسماء أحرفا ،مما يجعل قابلية تدويرها أمرا ممكنا ،إذْما قورنت- مثلا- بالحروف الضئيلة كمّاً ، فالتدوير قد يُشوِّهها و يلغي جرْسَها.

كذلك يمكن ملاحظة ،ميل الشاعر إلى تدوير كلماتٍ بعينها ، لها علاقة حميمية مع دلالات القصيدة والمذهب الأدبي للشاعر (الرومانسية)

وتمثلت في (الأحلام ، حيث وردت خمس (05) مرات) ، و(الغاب ، وردت ثلاث (03) مرات) و (الدنيا ، وردت مرتين (02)).
ومن الملفت للإنتباه ، أنّ هذه الكلمات المكررة في الإستعمال التدويري ، وردت بنفس التقنية، فمثلا كلمة (الأحلام)، دُورت بهذا الشكل(الأحلا/م) في كل موضع وجدت فيه مُدورَةً، وهذا مؤشر قوي يدل على وعي الشاعر، بخطورة فن التدوير من حيث توفيره للزاد الموسيقي و الإيقاعي ، الذي تقتات منه الأقوال الشعرية ، لتشتد و ترعوي ، و تغدو (خفيفة على اللسان ، حتى كأن البيت بأسره كلمة واحدة ،وحتى كأن الكلمة بأسرها حرف واحد)[1].

إنَّ فن التدوير ،قد ينتاب الكلمات في حروفها الأصلية، وقد ينتابها في غير ذلك ، في مثل الضمائر وأدوات التعريف الملتصقة ببنية الكلمة ،أما أبو القاسم الشابي ، فقد مال إلى تجزئة بنية الكلمات المدورة ، في حروفها الأصلية ، و بصورة ملحوظة ، إلا في أربع حالات ،(ال/خلد) (يَتَرَاشَقْ / نَ) ، (تُغَنّي / نَ) .
وفي الحالة الرابعة ، يفصل الشاعر، حرف الجر (في)،عن الإسم المجرور(الضمير المتصل- الهاء-)،بواسطة التدوير الدلالي ذي الطابع النحوي[2] ،ومثل هذا التدوير ، يطرح مشاكل ليست هينة، لحظة الإنشاد ، حيث تتم (مفاجأة وعي المتلقي)[3]، بغياب تلك الوقفة أو بصيص من الوقفة بين شطريْ البيت الشعري والتي عهدها في إرثه السمعي لإنشاد الشعر ،فيطفق المتلقي ململما أسباب دهشته و ذهوله ، علّهُ يعثر على مخرج،يفضي به إلى الإنسجام مع هذه التقنية غير المعهودة لديه.

إذن فن التدوير (يؤدي إلى إدماج الشطرين ، ويحث على الإسترسال في الإنشاد حتى يكون المنشد بإزاء وقفة القافية)[4]، ولنا أن نصور الجهد الصوتي الذي يبذله منشد الشعر، إذْما تلاحقت الأبيات المدورة ، البيت الشعري تلو الآخر ، ولا يحق للمنشد التوقف لأن (هذا التجزيء يجعل التعبير عن فكرة متصلة من الأشياء الأكثر صعوبة)[5].

---

[1] / الجاحظ- البيان و التبيين- ج1- ص 67
[2] / ينظر-عبد الرحمن تبرماسين- البنية الإيقاعية للقصيدة العاصرة في الجزائر- ص 143
[3] / محمد المبارك- استقبال النص عند العرب- ص 143
[4] /عمر خليفة بن إدريس- البنية الإيقاعية في شعر البحتري- ص 384
[5] /جمال الدين بن الشيخ- الشعرية العربية- ص 223

فيتحول الشعر من فن للإمتاع و اللذاذة إلى مشقة و عَنَتٍ، لذلك وجدنا (أنّ الشعراء كانوا بفطرتهم يتحاشون إيراد التدوير في بعض المواضع)[1]، و أبو القاسم الشابي ، قد نهل من فن التدوير بالقدر الذي نشّط الإيقاع وأكسبه طابع التلوين و التغيير، وعضد ما بين الصدور والأعجاز ، وفعّل حركية و تدفق الإنشاد ، كل هذا في غير تفريط ، لأنهم (يذكرون الكلام الموزون ، و يمدحون به ، و يفضلون إصابة المقادير ، ويذمون الخروج من التعديل)[2].

التنويع بين التدوير و التكرار

لقد عمد أبو القاسم الشابي إلى ظاهرة التنويع بين فن التدوير و فن التكرار في قصيدة واحدة ،بحيث استهلها بالتدوير الكلي ، ثم انتقل إلى التكرار الجملي ، ثم عاد ثانية لفن التدوير الكلي ، ثم جمع بينهما في مقطع مشترك
ليختتم القصيدة بالتدوير الكلي ، مثلما استهلها.

ولم نر- في حدود مطالعاتنا- شاعرا عمد إلى مثل هذه الفسيفساء الصوتية و الأسلوبية ، في عمل شعري واحد ، مثلما فعل أبو القاسم الشابي.
إنَّ هذا التنويع بين فن التدوير و فن التكرار، هو في الحقيقة ، سعيٌ لإكساب القصيدة طاقة إضافية من الناحية الإيقاعية و الموسيقية و (القصيدة الشعرية تبنى عادة من عنصرين أساسين هما : التكرار والتنوع)[3].

فأبو القاسم الشابي عمد إلى (هذه الرزمة الصوتية)[4]، من باب إكساب القصيدة الشعرية (جوا موسيقيا خاصا ، يشيع دلالة معينة)[5].

وبالنظر لفرادة هذا العمل الشعري ، من حيث جمعُه بين خصيصتين أسلوبيتين و صوتيتين ، لم نجد مفرا من إيراده كاملا ، رغم طوله

---

[1] / نازك الملائكة- قضايا الشعر المعاصر- ص 90
[2] / الجاحظ- البيان و التبيين- ج1- ص 227
[3] / مصطفى السعدني- البنيات الأسلوبية- ص 30
[4] / المرجع نفسه- ص 39
[5] / المرجع نفسه- ص 38

قال أبو القاسم الشابي (من مجزوء الكامل):

ياليت شعري ! هل لليْ * * لِ النفسِ من صبحٍ قريبْ[1]
فتقرَّ عاصفةُ الظَّلاَ ** مِ ، و يهجعُ الرعدُ الغضوبْ
ويرتّلُ الإنسانُ أغْ ** نِيةً مع الدّنيا ، طرُوبْ

****

ما للرياحِ تهُبُّ في الدُّ ** نيا ، و يدركها اللُّغُوبْ
إلاّ رياحي ، فهْيَ جا ** مِحةٌ ، تمرّدها عصيبْ
ما لي تعذّبني الحيا ** ةُ ؟ كأنني خلقٌ غريبْ؟
و تهدُّ من قلبي الجمي ** ل؟ فهل لقلبي من ذنوبْ
وإذا سالتُ: لِمَ الوجو ** دُ ، و كلُّهُ هَمٌّ مُذيبْ
قالت: نواميسُ السّماءِ قضت** و ما لك من هروبْ
آهٍ على قلبي! و إن شقِيَ ** تْ كشَقوتِهِ قلوبْ
أنقى منَ الموجِ الوضي ** ءِ ، و منْ نشيدِ العندليبْ
لم تقترفْ إثمَ الحيا ** ةِ ، وكان مأواها اللّهيبْ

****

يا مهجة الغابِ الجميلِ ** ألَمْ يصدِّعْكَ النحيبْ ؟
يا وجنة الوردِ الأنيقِ ** ألمْ تشوهكَ الندوبْ؟
يا جدولَ الوادي الطروب* ألمْ يُرنقْك القطوبْ؟
يا غيمة الأفقِ الخضيب * ألمْ تمزقْكِ الخطوبْ؟
يا كوكبَ الشفقِ الضحوكِ **أمَا ألَمَّ بكَ الشحوبْ؟
ها أنتَ ذا في الأفقِ تضْ **حك ، لا تُهَمُّ ، ولا تَخيبْ
تُلْقي على قُنَنِ الجبا **لِ رداءَ لألاءٍ قشيبْ
لتنامَ أورادُ الجبالِ الشُّ ** مِّ ، في مهدٍ عجيبْ
و لكي تغنِّنيكَ الجدا ** ولُ لحنها العذبَ الحبيبْ
و ترى جمالكَ منْ بنا ** تِ الغابِ مِعطارٌ ،لعوبْ
معشوقةٌ ، في فرعها ** تاجُ منَ الوردِ الخضيبْ
تتلو أناشيدَ الرّبي ** ع ، كأنها نجوى القلوبْ

[1] /أبو القاسم الشابي- أغاني الحياة- قصيدة- نشيد الأسى- البيت الأول- ص 22

يا كوكبَ الشفقِ الضحو ** كِ! و أنتَ مُبتهلٌ الكئيبْ
لُحْ في السماءْ! و غَنِّ أب** ناء الشقاوةِ و الخطوبْ
أنشودةً تهبُ العزا ** ءَ لكلِّ مبتئسٍ غريبْ
فالطير قد أغفتْ ، وأس*كتَ صوتها الليلُ الهيوبْ
و ابسطْ جناحيكَ في الوجو*دِ ،فإنه عذبُ ، خلوبْ
متألق بين النجو ** مِ ، كأنه حلمُ طروبْ
و انشر ضياءك ساطعا**لينيرَ أعماق القلوبْ
فعلى جوانبِها منَ الأ **حْزانِ ديجورُ رهيبْ

****

ما للمياهِ نقيةٌ حوْ ** لي ، و ينبوعي مشوبْ؟
ما للصباحِ يعودُ للدُّ **نيا ، و صبحي لا يؤوب؟
ما لي يضيقُ بي الوجو*دُ ، و لكٌّ ما حولي رحيبْ؟
ما لي وجمتُ و كلُّ ما *في الغابِ مغترد طروبْ؟
ما لي شقيتُ ، و كل ما* في الكون أخّاذٌ عجيبْ؟
في الأرض أقدام الربي* ع تلامس السهل الجديبْ
فإذا به يحيا ، و يُن * بتُ رائق الزهر الرطيبْ
و هناك أنوار النها * رِ تطل من خلف الغروبْ
فتخضب الأمواج ، و الأ* فاق ، و الجبل الخضيبْ
إن الوجود الرحب ، و ال*غابات ، و الأفق الخضيبْ
لم تخب أشواق الحيا * ةِ بها ، فغادرها القطوبْ
أما أنا ففقدتها * و الليلُ مربد ، رهيبْ
و الريح تعصف بالورود..* فعشتُ سخرية الخطوبْ

****

مهما تضاحكتِ الحيا ** ةُ ، فإني أبدا كئيبْ
أضغي لأوجاعِ الكآ ** بةٌ لا تُجيبْ
في مهجتي تتأوه البلْ** وَى ، و يعتلجُ النحيبْ
و يضج جبّارُ الأسى ** و تجيش أمواجُ الكروبْ
إني أنا الروح الذي ** سيظل في الدنيا غريبْ
و يعيشُ مَضطلعاً بأح ** زانِ الشبيبةِ و المشيبْ[1]

[1] / أبو القاسم الشابي- أغاني الحياة- قصيدة –نشيد الآسى- البيت -51-و الأخير- ص 25

لعل من أمهات الملاحظات ،والتي لا يمكن إغفالها : هيمنة فن التدوير و اكتساحه لكامل بنية القصيدة الشعرية تقريبا،و ربما كان مرد ذلك أن التدوير(يسوغ في مجزوء الكامل ، لا بل إنه يضيف إليه موسيقية ونبرة لينة عذبة)[1]، والذي يعضد هذا الإستنتاج أنّ (المجزوء قصير بحيث لا يعسر فيه التدوير)[2].

إنّ الشاعر الحذق هو الذي يستغل كل الفرص و الإمكانات الأسلوبية والصوتية المتاحة ، لتخريج عمله الشعري في صورة منسجمة ، مؤتلفة العناصر، مؤثرة ،و أبو القاسم الشابي ، قد قاده حدسه و ذوقه الفني المُرَوَّضُ بفعل الموهبة و الممارسة الشعرية- قراءة و إبداعا- إلى استغلال مرونة وانسيابية إيقاع مجزوء الكامل ، في جعل قصيدته طافحة بفن التدوير، لا يكاد يخلو بيت شعري منه ،مما جعل القصيدة لُحْمَةً واحدةً، أوّلها يهدي لثانيها ،فكأنما أفرغت إفراغا واحدا و سبكت سبكا واحدا[3] ، ولكن الشاعر ، سرعان ما يتفطن، إلى أنّ الشيئ إذا كثر ترديده، سَمِجَ فَمُجَّ ومن أجل تلافي ذلك (يسعى لخلق حالة توازن)[4]،-وإن كنا نتحفظ على لفظة- خلق-، و حالة التوازن هذه ، يفسرها التنويع الذي عمد إليه ، حيث انتقل إلى ظاهرة التكرار المقترنة بأسلوب النداء (يا) و أسلوب الإستفهام الداخل على نفي (ألَمْ)، و توظيف أسلوب التكرار، معناه عدم ورود فن التدوير ،وإلا ما سميناه تنويعا.

إذن ، حاول الشاعر (بتكرار النسق اللساني و مكوناته النحوية)[5]،تفادي الرتابة و النمطية ،التي تنجم عن المبالغة و الغلو في استخدام فن التدوير، حتى وإن كان مجزوء الكامل سمحا ، مطيعا ، لا يخيب آمال مريديه .

وهذا النسق الأسلوبي ،أي التكرار ، الذي اِسْتُنْجِدَ به، لنصرة التنويع ودحض حصون الملل و الفتور الإيقاعي ،سيلفه المصير نفسُه ، إن لم يكبح الشاعر جِماحَه ،ويمسك حِرَانَه ، لأنَّ (التكرار – بحد ذاته- إذا ما انصب

---

[1] / نازك الملائكة- قضايا الشعر المعاصر- ص 92
[2] / المرجع نفسه- ص 93
[3] /ينظر- الجاحظ- البيان و التبيين- ج1- ص 67
[4] /حسن ناظم- البنى الأسلوبية- ص 114
[5] / المرجع نفسه- ص 101

على بنية معينة ،إنما يضعف مقوماتها الأسلوبية و يفقدها- في الأخير- شحنتها التأثيرية تدريجيا)[1].

ولتلافي استفراغ الأنساق اللسانية - المكررة - من عُسَيْلَتِهَا(*)، يعمد الشاعر، إلى استدعاء فن التدوير، ثانية.

و تكمن قمة القمم ، حين يباغتنا الشاعر ، بالمواشجة بين فن التدوير و أسلوب التكرار، في آن الوقت ،ونقصد بالمباغتة (بروز ما لم يكن متوقعا في السياق، بحيث يكون ذلك البروز بمثابة المنبه الذي يجلب اهتمام السامع دفعة واحدة و يشد انتباهه إلى المقال شدا..)[2].

إنّ قصيدة (نشيد الأسى) ، دلت على عبقرية أبي القاسم ، في ضخ أعماله الشعرية ، بِطَاقاتٍ إضافية ، تُصعّد من وتيرة إيقاعاتها ، وتذكي روح نغماتها ، وتباغت متلقيها (و لا تزال ترى شعرا يروقك مسمعه ، ويلطف لديك موقعه ، ثم تنظر ، فتجد سبب أن راقك و لطف عندك أن قدّم فيه شيئ ، و حوّل اللفظ عن مكان إلى مكان)[3].

صحيح أن عبد القاهر الجرجاني يتحدث عن تقنية التقديم و التأخير ، وعن أثرها الحاسم في تفعيل نشاط السياق الأدبي ،و مباغتة المتلقي وخلخلة وعيه اللغوي ، و لكنها تقنية من عشرات التقنيات و الحيل التي يعمد إليها الشعراء ، حتى تغدو (لغة الشعر حرة لا حدود لها و لا قيود توثقها من انطلاقها، و إنها بهذا الإنطلاق و هذا التجاوز أو الحرية ، قد تفاجئ بما يمتع و بما يدهش و يثير الإستغراب)[4].

إنّ أبا القاسم الشابي ، قد كان على قدر كبير من الوعي الفني ،لمّا عرف أن القصيدة الشعرية لن تقوم لها قائمة، إلاّ بالقدر الذي تحتويه من التنويعات و التبديلات على مستوى بناها السطحية و العميقة ،كالمواشجة بين فن التدوير

---

[1] / حسن ناظم –البنى الأسلوبية- ص109
(*) قصدنا بالعسيلة : اللذاذة ، التي يعطلها فرط التكرار
[2] / حمادي صمود- التفكير البلاغي عند العرب- ص 247
[3] / عبد القاهر الجرجاني- دلائل الإعجاز- ص 148
[4] /أحمد محمد المعتوق- اللغة العليا- دراسات نقدية في لغة الشعر—ط 1- المركز الثقافي العربي- الدار البيضاء- المغرب-2006- ص59

و التكرار (من أجل طبع القصيدة بضرب من الإيقاع الذي ينحو باللغة نحو الكثافة و الإنسجام) ، و اللغة الشعرية تنحو دوما نحو (السّعة)[1].

ويكمن سِرٌّ ميل أبي القاسم الشابي إلى استخدام هذه الظواهر الصوتية ، الإيقاعية ،حرصه الشديد على توازن أقواله الشعرية ، و لسنا نبالغ إن قلنا: إنّ هذه الصفات (لا تجتمع إلا لمن يُعطي و يَبني و يُؤسس)[2]

ثالثا : دلالات التراكم الصوتي

رَكَمَ ، يركمُ ، و الرَّكْمُ (جمعُكَ شيئا فوق شيئ ، حتى تجعلَهُ رُكاما مَركوما كركام الرمل و السحابِ و نحوه من الشيئ المرتكم بعضه على بعضٍ)[3].

إذن ، فالتراكم هو حال الأشياء ، مجموعة بعضها فوق بعض ، أما في القول الشعري ، فإن الشاعر الحاذق يوظف (في قوافيه أو في ثنايا أبياته بعض الأصوات التي ترتبط بموضوع القصيدة و بصورتها الفنية ، فيعمد إلى صوت يكرره مصورا به اللوحة و الحركة المطلوبة)[4].

و التراكم الصوتي (يتلخص في تكرير بعض الأصوات بنسب متفاوتة بالقياس إلى بعضها)[5].

ويجتهد الشاعر الحاذق في الإهتمام (بالموقع و تنظيم الفضاء)، فيكرر أصواتا معينة ،تخدم القافية (و تجعل كل أصوات القصيدة صدى لها ، موافقة و مخالفة ، و قد يمتد الأمر إلى المواقع الأساسية الأخرى كأول الأبيات و آخر الأشطر الأولى ، بل و أوائل الأشطر الثانية حيث تتخللها أنساق توازنية متفاوتة الكثافة)[6].

---

[1] / ابن جني- الخصائص- ج3- ص 303.
[2] / أحمد محمد المعتوق- اللغة العليا-دراسة نقدية في لغة الشعر - ص60
[3] / الخليل بن أحمد الفراهيدي- كتاب العين- ج2- ص 147
[4] / محمد صالح الضالع- الأسلوبية الصوتية- ص 28
[5] /حسن الغرفي- حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر- ط1-أفريقيا الشرق- الدار البيضاء- المغرب- 2001- ص99
[6] /محمد العمري- الموازنات الصوتية- ص172

قال أبو القاسم الشابي (من الكامل):

يَا أيّها الشّادِي المُغرّد هَهُنا ** ثمِلاً بغبطةِ قلبِهِ المَسْرُورِ[1]
مُتنقِلا بين الخَمَائلِ ، تاليا ** وَحيَ الربيعِ الساحرِ المسحورِ[2]
غرّدْ ، ففي تلك السهول زنابق**ترنُو إليك بناظرٍ منظورِ[3]
غرّدْ ، ففي قلبي إليكَ مودةٌ ** لكنْ مودةُ طائرٍ مأسورِ[4]

أبو القاسم الشابي ، يناجي عصفورا ، نشطا ، مغتبطا ، فرحا، و ليدل على ذلك وظف صيغة (إسم الفاعل) ،المصاغة من الثلاثي (الشادي من شدا و تاليا من تلا و طائر من طار) ، و المصاغة من أكثر من الثلاثي (المغرِّدُ من غرَّدَ ومُتنقِلا من تنقل).

و هذه الصيغ توحي بالحركة و الحيوية و الإقبال على الحياة ،في شغف و لهفة ، و كأنّ الشاعر يأمل لو كان مثل هذا العصفور،طافح قلبه بالبهجة و السرور ، لكن أنّى يكون ذلك؟ ، و قلب شاعر مأسور، فقلبه ليس غفلا من السرور و البهجة ، فهو يهفو لتوقها و بلوغها ، بيد أنّ الداء الذي ابتليَ به ،يعوق مثل هذا الطموح ، ويجعله ضربا من الوهم، رغم تجلده و تعملقه حيث يقول (من الكامل) :

سأعيشُ رُغْمَ **الدَّاءِ** و الأعداءِ ** كالنسرِ فوقَ القمةِ الشمَّاءِ[5]

لقد طفحت الأبيات الشعرية بصوت الراء ،وإنّ تكراره و تراكمه (تكريس بدئي للقافية أو إنه إيحاء بها)[6]،فتتواشج هذه الراءات من خلال تراكمها في كيان الأبيات الشعرية ـ لخدمة القافية، باعتبار حرف رويها (الراء).

في محيط لساني و صوتي ضئيل تراكمت الراءات ليبلغ عددها الستة ،إذ لو تأملنا (الساحر ، المسحور) ، (بناظر ، منظور) ، (طائر ،مأسور)

---

[1] / أبو القاسم الشابي- أغاني الحياة- قصيدة- منجاة عصفور- البيت الأول- ص 83
[2] / المرجع نفسه- القصيدة نفسها- البيت الثاني- الصفحة نفسها
[3] / المرجع نفسه- القصيدة نفسها- البيت الثالث- الصفحة نفسها
[4] / المرجع نفسه- القصيدة نفسها- البيت الثالث- الصفحة نفسها
[5] / أبو القاسم الشابي- أغاني الحياة- قصيدة – نشيد الجبار- البيت الأول- ص 11
[6] / حسن ناظم- الأسلوبية الصوتية- ص110

لوجدنا أنّ لا صوتَ يعلو فوق صوتِ الراء ، و هو من الأصوات الذلقة (و يبدو أنّ كلمة الذلاقة ، لا تعني أكثر من معناها الشائع المألوف و هو القدرة على الإنطلاق في الكلام بالعربية دون تعثر أو تلعثم ن فذلاقة اللسان كما نعلم جودة نطقه، وانطلاقه في أثناء الكلام)[1].

إنّ صوت الراء (إنما هو صوت مكرر يسترعي الإنطلاق و الحركية)[2]، تماما كما في (غَرِّدْ) ، حيث استغل أبو القاسم الشابي ، احتكاكية الغين والتكرار الفيزيائي الصوتي الذي في الراء الطويلة ،فضلا على أن الراء أوضح صوت في القافية ،فلو نحن أنشدنا جيدا الأبيات الشعرية، لأحسسنا بأن لفظة (غرِّد)هي نفسها صوت العصفور[3].

لا شك في أنّ صوت (الراء) هو الصوت المهيمن في الأبيات الشعرية الأربعة ،وهو بسمته الخاصة (صوت مكرر ذلق ، لا ينهي البيت الشعري (على المستوى الدلالي ،إذ يمكن أن نستوحي من طبيعته بعدا دلاليا مسكوتا عنه ، إنه محاولة الإنطلاق)[4].

إنّ وقوع صوت الراء متراكما بهذه الصورة الملفتة للإنتباه ،زيادة على كونه، حرف روي،أكسب الأبيات الشعرية نمطا معينا من التوزيع الفونيمي، و (خلق بنية إيقاعية متميزة)[5] ، بنيت أصلا على هذا التكرار الفونيمي المنتظم.

وتواشَجَ تراكمُ صوت الراء بتكراريته و إنطلاقيته ، مع طبيعة إيقاع البحر الكامل ، و المتسم بالسرعة و الإنسيابية ،فالنطق بالقوافي المختومة بصوت الراء ،لا ينهي دلالتها ،بحيث تبقى منطلقة منبعثة يشحنها صوت الراء ،حتى تتواشج فيما بينها ، مكونة الغلالة الصوتية للقصيدة الشعرية.

وانطلاقا من هذا الكم (الرائي) ،الموحي بالتكرارية و الإنطلاق و التجدد ارتأينا أن نجدول نسب وروده (صوت الراء)، عبر كيان القصيدة الشعرية

---

[1] / إبراهيم أنيس- الأصوات اللغوية- ص 91
[2] / حسن ناظم- البنى الأسلوبية- ص 111
[3] / ينظر محمد صالح الضالع- الأسلوبية الصوتية- ص ص 34 و 35
[4] / حسن ناظم- البنى الأسلوبية- ص 103
[5] / المرجع نفسه- ص 105

القصيدة	رقم البيت	عدد ورود ـالراء	كلمة القافية
مناجاة عصفور	1	03	المسرور
1928/07/16	2	03	المسحور
	3	05	منظور
	4	04	مأسور
	5	04	الديجور
	6	05	ضميري
	7	02	المكسور
	8	02	شعور
	9	02	المهجور
	10	04	المسجور
	11	02	المقهور
	12	05	زفيري
	13	03	طهور
	14	04	ضميري
	15	02	فتور
	16	02	المأسور
	17	04	سروري
	18	02	صخور
	19	04	شعوري
	20	01	حبوري
	21	05	مصير
	22	04	مسحور
	23	02	المغفور
	24	03	الطور
	25	03	سفور
	26	03	المهدور
	27	02	الموتور
	28	02	الشرير
	29	03	فجور
	30	04	المسرور
	31	05	المحبور

	32	03	غدير
	33	06	النور
	34	02	مقهور
	35	02	زهور
المجموع	**35**بيتا شعريا	**112**(راء)	**40**راء،في القوافي

من خلال هذا الجدول الإحصائي ، يمكننا استنتاج :

1/ورود صوت الراء ، في الأبيات الشعرية الأربعة الأولى ، لم يكن اعتباطيا، بدليل هيمنته على كيان القصيدة الشعرية حتى نهايتها.

2/ لم يخلُ بيت شعري واحد من الحضور الطوفاني لصوت (الراء) ، إذا استثنينا البيت العشرين من القصيدة ، حيث لم يرد إلا في القافية ،كحرف روي.

3/ و في البيت الواحد و العشرين ، نحا الشاعر نحو تعويض هذا الغياب في البيت العشرين ،بأن أورده خمس مرات كاملة ، مما يوحي بتقصد الشاعر إحضار صوت الراء لأسباب دلالية و إيقاعية.

4/ بلغ صوت الراء الذروة من حيث كمية الورود ،و كان ذلك في البيت الثالث و الثلاثين، حيث بلغ ست مرات كاملة ،ولم يشاركه في هذه النسبة العالية أي بيت شعري آخر من القصيدة.

5/بلغ عدد صوت الراء في قوافي القصيدة مجتمعة ، أربعين راءً بمعنى أن هناك قوافي توفرت على أكثر من راء : (المسرور ،سروري ، الشرّير، المسرور)، إذْ نلاحظ أن (المسرور ، سروري ، المسرور) من نفس المعين اللغوي و الدلالي، و أن قافية(الشرّير) ،احتوت لوحدها ثلاثة راءات باعتبار التضعيف في الراء الأولى (الراء الطويلة) .

رابعا :ظواهر صوتية و إيقاعية أخرى:

لم يبق لنا ، و نحن في خواتم مذكرتنا ،إلا أن نلفت عناية الباحثين لظواهر إيقاعية أخرى ،اتسم بها القول الشعري عند أبي القاسم الشابي ،و التي سنوردها على سبيل الإجمال ، لضيق المقام ، و قناعتنا في ذلك، أن مذكرتنا ، لا يمكنها أن تقول كل شيئ ،فلا بد أن تنتهيَ إلى معالمَ ، ينطلق منها باحِثو الغدّ .

1/ **ظاهرة التقديم و التأخير** ،خصوصا تقديم الخبر عن المبتدأ ، إحتفاءً بالمتقدم ، و أحداثا لإيقاع جديد من خلال خلخلة البنية النحوية ، لأن (الشعراء أمراء الكلام ،يقصرون الممدود ، و لا يمدون المقصور ، ويقدمون و يؤخرون)[1]،والتقديم و التأخير(باب جمٌّ المحاسن ،بعيد الغاية)[2]. لقد حفل ديوان أغاني الحياة ، بظاهرة التقديم و التأخير كتصرف مشروع في البنية النحوية ، لإحداث تنويعات و تبديلات تكون مصدرا للدهشة واللذة (و لا تزال ترى شعرا يروقك مسمعه ، و يلطف لديك موقعه ، ثم تنظر فتجد سبب أن راقك و لطف عندك ، أن قدّم فيه شيئ و حوّل اللفظ عن مكان إلى مكان)[3].

قال أبو القاسم الشابي (من الخفيف) :

عذبةٌ أنتِ كالطفولةِ ،كالأحلامِ ** كاللحنِ ، كالصباح الجديدِ[4]

أصل الجملة (أنتِ عَذبة) ، من مبتدأ و خبر ،لكن الشاعر أحدث خلخلة في النظام النحوي للجملة ، و ذلك بالتعجيل في تقديم الخبر (عذبة) عن المبتدأ (أنتِ)،و هو لا يهدف إلى تحطيم القاعدة النحوية ، لأنّ المبتدأ يبقى مبتدأً و الخبرُ يبقى خبرًا،و لكن طبيعة الموسيقى و الإيقاع تضحى مختلفة بين الجملتين ، أضف إلى ذلك ، أن أبا القاسم الشابي ، متلهف ، متعجل في الإشادة بعذوبة المحبوبة ، لا المحبوبة في حد ذاتها ، تماما مثل ما هو في الآية الكريمة حيث قال الله عز و جل:(قال أرَاغِبٌ أنتَ عَنْ آلهتي يَا إبراهِيمُ لئِنْ لمْ تنتهِ لأرْجُمَنَّكَ واهْجُرْنِي مَلِيّاً)[5].

---

[1] أحمد بن فارس- الصاحبي- ص 213
[2] / عبد القاهر الجرجاني- دلائل الإعجاز في علم المعاني- ص 148
[3] / المرجع نفسه- ص 148
[4] / أبو القاسم الشابي- أغاني الحياة- قصيدة- صلوات في هيكل الحب- البيت الأول- ص 60
[5] / القرآن الكريم- سورة مريم- الآية- 46

ويعنــي ذلـك (إن كنـت لا تريـد عبادتهـا و لا ترضـاها ، فانتـهِ عـن سـبها وشـتمها و عيبهـا ، فإنـك إن لـم تنتـهِ عـن ذلـك اقتصصـت منـك و شـتمتك وسببتك)[1].أي سب الآلهة.

فأصل الصيغة النحوية (أأنتَ راغبٌ عنْ آلهتِي) ، و لكن أب النبي إبراهيم عليه السلام ، مهتم بمعرفة رغبة ابنه بالدرجة الأولى، لذلك قدّم في استفهامه ، الخبر (راغبٌ)عن المبتدأ (أنتَ) و الله أعلم.

2/ ظاهرة الجمل الإعتراضية :

من خلال فلينا لديوان أغاني الحياة ، وجدنا أبا القاسم الشابي ،يميل في أكثر من موضع لظاهرة الجمل الإعتراضية

قال أبو القاسم الشابي (من الخفيف):

أنتَ يا شعرُ- إنْ فَرِحْتُ-أغاريدي ** - و إنْ غَنَّتِ الكَآبَةُ- عُودِي[2]
فسواءٌ على الطيورِ- إذا غ ** نتْ-هُتافُ السَّوُوم و المُستعيدِ[3]
و سواءٌ على النّجومِ –إذا لاحتْ- ** سكونُ الدُّجَى و قصفُ الرُّعُودِ[4]

وظفَ الشاعرُ في الأبيات الشعرية الثلاثة ،أربعَ جمل اعتراضية ، تشابهتْ في صيغتها النحوية، إذْ دلّت جميعُها على أسلوب الشرط (إنْ و إذاَ)، وعملت العملَ نفسَه إذْ فصلت بين جملتين مرتبطين في الأصل،مثل:
أنتَ يا شعرُ- إنْ فرِحْتُ- أغاريدي : الأصل فيها (أنتَ يا شعرُ أغاريدي) وهي جملة اسمية من مبتدأ (أنت) و خبر (أغاريدي) ، و فاصل بينهما (أداة النداء –يا- و المنادى المبني على الضم في محل نصب (شعرُ)، فيكون أصل الأصل (يا شعرُ أنتَ أغاريدي).

لسنا نجحد أنّ الكلام البليغ ، هو الكلام (الذي يسابق معناه لفظه و لفظه معناه ، و لا يكون لفظه أسبق إلى سمعك من معناه إلى قلبك)[5].

---

[1] /ابن كثير- تفسير ابن كثير- دط- دار الأندلس- بيروت- لبنان- دت – ص ص 460 و 461
[2] / أبو القاسم الشابي- أغاني الحياة- قصيدة- قلت للشعر-البيت 19—ص 64
[3] / المرجع نفسه- القصيدة نفسها- البيت 29- ص 65
[4] / المرجع نفسه- القصيدة نفسها- البيت 30 – الصفحة نفسها.
[5] / عبد القاهر الجرجاني- دلائل الإعجاز في علم المعاني- ص 275

وأبو القاسم الشابي ،يرمي من خلال تلك التنويعات و التبديلات اللسانية ، بلوغ تلك المرام.
ولكن تخلل الجمل الإعتراضية للأنساق اللغوية في شعر أبي القاسم الشابي،من شأنه فصل العامل عن المعمول ،و المسند عن المسند إليه كفصل المبتدأ عن الخبر أو فصل الفعل عن الفاعل و هكذا الدواليك ، هو في الحقيقة تعطيل لحركية الإيقاع و انسيابية النغم ، و لا يبدو ما ذهبنا إليه صحيحا إلا في حالة إنشاد الأبيات الشعرية ،إذْ نلمس بحق تعثر اللسان عند كل جملة اعتراضية ، و كأنها عقبة تعتور النطق و تذهب الحلاوة و تقلل من عُسَيلة القول الشعري.
خصوصا إذا ما بالغ الشاعر في إيرادها، كما في البيت الأول ، حيث وظف الشاعر جملتين اعتراضيتين ، و هذا كثير، يُرهق القوالب اللغوية ويخلخل الإيقاع ، منقصا من عُسيْلةِ القصيدة الشعرية.

إذن فالجمل الإعتراضية تحقق (الخلخلة التركيبية)[1]،و لاحظنا أنّ النص الشابيَّ يشدد على الجمل المعترضة المتألفة من أدوات الشرط (إنْ و إذا) ، (ولو تأملنا طبيعة الجملة الإعتراضية لوجدنا أنها تحاول أن تقوي الكلام و تزيد من تماسكه في الوقت الذي تفصل فيه بين ركنين متلازمين ،وهنا- بالضبط- تكمن المفارقة ، فهي تدعم الكلام في الوقت الذي تجعله فيه يبدو كأنه مفكك، و إن فعل تفكيك المتلازمين إنما هو فعل انتهاك لعرف سائد يستدعي تلاصق ركني الجملة)[2].

قد نتفق مع فحوى هذا القول ، ولكننا نشدد على سلبية توظيف الجمل الإعتراضية و المبالغة في ارتيادها ضمن الأقوال الشعرية ، لأنها تنقل القول الشعري من (متلاحم الأجزاء ، سهل المخارج)[3]، إلى صيغ (تشق على اللسان و تكده)[4]،وكذلك تعطل فورة الإيقاع وتعثر من انهمار الإنشاد.

3/ ظاهرة التنويع في القوافي:

[1] / حسن ناظم- البنى الأسلوبية- ص 173
[2] / المرجع نفسه- ص ص 182 و 183
[3] / الجاحظ- البيان و التبيين- ج1- ص 67
[4] / المرجع نفسه- الصفحة نفسها

لقد حاول أبو القاسم الشابي ،الخروج عن أقمطة الخليل (و قد ألمح في كتابه- الخيال الشعري عند العرب- إلى ضيقه بالهندسة الثابتة للقصيدة التقليدية و ما تفرضه من قيود ضارة بالعواطف المتدفقة و البساطة والتلقائية)[1]، و انعكس ذلك ، في محاولة تفجير إيقاع قصائده الشعرية ، بواسطة الإنزياح القافوي، أي توزيع القصيدة الشعرية إلى مجموعة مقطوعات ،تتغير بتغير القوافي،و هذا التغير في القافية ، هو أيضا تغير في طبيعة نفسية الشاعر وذبذبات إيقاع القصيدة و موسيقاها، خصوصا إذا ما علمنا أن أبا القاسم الشابي حمل هموم التجديد الفني في الشعر، منضويا تحت لواء الرومانتيكية (وقد بدت القصيدة الرومانتيكية في أول عهدها و كأنها نبت مخالف لطبيعة القصيدة العربية مع أنها لم تغير شيئا في بنية هذه القصيدة أو نظامها الخليلي ، القصيدة هي القصيدة ، نفس البحور ، نفس التفاعيل و المسافات ، نفس الأدوات التعبيرية ، لكن الحس الموسيقي ، الإيقاع العام اختلف ، دلالات الألفاظ ، الإيحاء والظلال الجديدة التي صارت لهذه الألفاظ ، كل ذلك يجعل القصيدة مغايرة غير متجانسة)[2].

يتغير مزاج الشاعر داخل القول الشعري الواحد ، مرات عدة ،ويكون لكل نمط مزاجي أصواته و إيقاعاته ، فللهدوء إيقاعاته و للثورة و الغضب إيقاعات أخرى مغايرة قليلا أو كثيرا ، من هنا نستطيع أن نفهم جنوح أبي القاسم الشابي لفكرة تغيير أشكال القوافي ،و لكن ليس للحد الذي يجعل منها متنافرة قلقلة ، لا أواصر بينها ، فالقوافي أولا و أخيرا ، تنضوي تحت سلطة عمل شعري واحد .

ومن القصائد الشعرية التي تنوعت قوافيها ، نذكر قصيدة (إلى طغاة العالم)، حيث نورد بيتا واحدا من كل مقطوعة :

<u>قال أبو القاسم الشابي (من المتقارب) :</u>

ألاَ أيُّها الظَّالِمُ المُستبدُّ ** حبيبُ الظَّلام ، عَدُوُّ الحياهْ[3]
رويدكَ ! لا يخدعْنك الرّبيعُ**و صحوُ الفضاءِ ، و ضوءُ الصباحْ[4]
تأمّل ! هنالك..أنّى حصدتَ ** رؤوسَ، الورى ، وزهورَ الأملْ[5]

---

[1] /عبد العزيز المقالح- عمالقة عند مطلع القرن- ص 217
[2] / المرجع نفسه – ص -202
[3] / أبو القاسم الشابي- أغاني الحياة- قصيدة- قصيدة – إلى طغاة العالم- البيت الأول- ص 160
[4] / المرجع نفسه- القصيدة نفسها- البيت الرابع- الصفحة نفسها
[5] / المرجع نفسه- القصيدة نفسها- البيت السابع- الصفحة نفسها

إنّ القصيدة الشعرية (إلى طغاة العالم) ، موزعة إلى ثلاث مقطوعات ، متساوية في عدد الأبيات الشعرية ، إذْ بلغت ثلاثة في كلٍّ ، لكنها اختلفت في قوافيها ، إذْ وردت مرتبة (الحياهْ- دماهْ- رُباهْ) ، (الصباحْ-الرّياحْ- الجراحْ) ، (الأملْ- ثملْ- المشتعلْ)،ويمكن ترميزها (أ ب ج).

لقد فرض أبو القاسم الشابي ، نظاما صارما ، إذْ أحدث توازنا ذا أهمية بالغة ، بين مقطوعات القصيدة من حيث عددُ أبياتها الشعرية و بالتالي دفقاتها الشعورية ، و كذلك من حيث تقييد قوافيها و التي تماثلت في السكون المرتسم على أحرف الروي (الهاء- الحاء- اللام).

وفي هذا التنويع القافوي ، إثراء للجانب الإيقاعي و التنغيمي ، وهو في الوقت ذاته ، دفع للرتابة و التكرارية التي تحدثها القوافي المتماثلة ، لأنّ (الألفاظ تقع في السمع ،فكلما اختلفت كانت أحلى)[1].

4/**<u>نظام التوشيح :</u>**

ازدادت رغبة أبي القاسم الشابي في التجديد ،من حيث الأشكال الشعرية و مضامينها ،و(تطل علينا من ديوانه نماذج فنية لا تخضع لوحدة القافية كقصيدة – أغنية الأحزان- التي تتعدد مقاطعها و تتعدد قوافي المقاطع فيها على نظام شاع حينا في الموشحات ثم اختفى و شاعت أشكال منه في الشعر المهجري)[2].

قال أبو القاسم الشابي (من مجزوء الرمل) :

غنني أنشودةَ الفجرِ الضحوكْ
أيّها الصدّاح![3]
فلقد جرَّعَني صوتُ الظّلامْ
ألماً علَّمني كُرْهَ الحياةْ
إنّ قلبي مَلَّ أصداءَ النُّواحْ

---

[1] / أبو حيان التوحيدي- المقابسات- تحقيق- حسن السندوبي- ط1- الهيئة المصرية للكتاب- القاهرة-2006- ص 144
[2] / عبد العزيز المقالح- عمالقة عند مطلع القرن- ص 217
[3] /أبو القاسم الشابي- أغاني الحياة- قصيدة- أغنية الأحزان- البيت الأول- ص 45

إنّ قصيدة (أغنية الأحزان) و (غيرها من القصائد المتطورة ، تولد عند القارئ إحساسا بأنّ الشابي يتململ داخل الحياة الباهتة ، و كأنما كان يشعر في ظل الإيقاع التقليدي بتوقف الحركة و تجمد سيرورة الزمن)[1].

ونحن لا نرى ذلك، إلا من جراء حماسة و اندفاع فترة الشباب ،حيث كان تأثرُ الشاعر بالمهجريين قويا ، بارزا ، و دليلنا في ذلك ، تواريخ كتابة القصائد الشعرية الموشحة ،إذْ ارتبطت بالبدايات الأولى ،مثل (قصيدة النجوى)[2]و(قصيدة مأتم الحب)[3]و(قصيدة أغنية الأحزان)[4].

إنّ المتتبع لسيرورة الكتابة الشعرية عند أبي القاسم الشابي ،يستنتج لا محالة (أنه في قوافيه تدرج من التنوع الذي بدأ يتقلص مع مرور الزمن ،ليعوضه التكرر)[5].

أجل نحن على ثقة بأن أبا القاسم الشابي (قد أدرك أن امتلاك الشعر لإيقاع العصر كفيل بأن يجعل الإنسان و الشعر نفسه يمتلكان إيقاع الزمن بكل ما يتمخض عنه من أجواء نفسية و تحولات في أبعاد الرؤية الإجتماعية)[6]،

ولكننا لسنا على ثقة من أنّ أبا القاسم الشابي (لو قد امتد العمر به ، لكان أول المجددين الخارجين على النظام البيتي)[7]، و إننا لنعجب ،أنّى يمكن الجزم بمثل هذا؟ و هو الذي تنازعته الثورة تماما كما تنازعته المحافظة، (و كان شعر الشابي نموذجا حيا لهذا التمزق بين الثورة و المحافظة)[8].

5/ظاهرة التراكم الفعلي :

تكثر الأفعال الماضية في الصيغ الشعرية عند أبي القاسم الشابي ، جنبا إلى جنب مع الأفعال المضارعة الدالة على المستقبل ، و تقل نسبة الأفعال الدالة على الحاضر ،فالماضي هو الزمن الذي ارتبط بالسعادة و الطفولة ، فيتذكره

[1] / عبد العزيز المقالح- عمالقة عند مطلع القرن- ص 218
[2] / أبو القاسم الشابي- أغاني الحياة- قصيدة النجوى- أبريل -1925-ص 79
[3] /المرجع نفسه- قصيدة مأتم الحب – أوت 1927 ص 77
[4] / المرجع نفسه- قصيدة الاحزان – أبريل -1927- ص 45
[5]/ الطاهر الهمامي- كيف نعتبر الشابي مجددا- ص 66
[6] / عبد العزيز المقالح- عمالقة عند مطلع القرن- ص 218
[7] / المرجع نفسه- ص 221
[8] / المرجع نفسه- الصفحة نفسها

الشاعر على سبيل التلذذ ، و الإستئناس به من عتمة الحاضر، والمضارع الدال على المستقبل هو الذي يحمل طموحات الشاعر و محاولة القفز فوق الحاضر التعس (هذه هي كل الإشارات الزمنية في القصيدة..ونلاحظ منها أن الحاضر لا مكان له في النص الشعري ، فالقصيدة تمسح الحاضر ، وتلغيه ، و تنفيه إلى الفناء ، لتحل مكانه الماضي)[1].

هذا حكم نقدي أصدره الغذامي، بعد دراسة إحصائية دقيقة للبنية الفعلية في قصيدة – إرادة الحياة-، و نحن نورد الأبيات التالية تؤكد ما ذهبنا إليه :

قال أبو القاسم الشابي :

1/**سأعيشُ** رُغم الداءِ و الأعداءِ ** كالنسرِ فوق القمةِ الشماءِ[2]

2/إذا الشعبُ يوما **أراد** الحياة ** فلا بد أن **يستجيب** القدرْ [3]

3/قد **سكرنا** بحبنا و **اكتفينا** ** طفحَ الكأسُ ،فاذهبوا يا سُقاةُ[4]

4/**كنتُ** في فجرِكَ ، المُوشحِ بالأ ** حلامِ ، عِطرا ، **يَرِفُّ** فوقَ وُرودكْ[5]

5/ ثمَّ **جاء** الدجى...، **فأمسيتُ** ** أوراقاً ، بدادا ، ذابلاتِ الورودِ[6]

---

[1] / عبد الله محمد الغذامي- تشريح النص- ص 19
[2] / أبوالقاسم الشابي- أغاني الحياة- قصيدة- نشيد الجبار- البيت الأول- ص 11
[3] / المرجع نفسه- قصيدة- إرادة الحياة- البيت الأول- ص 70
[4] / المرجع نفسه- قصيدة- ألحاني السكرى- البيت17 – ص 111
[5] / المرجع نفسه- قصيدة الأشواق التائهة- البيت5-ص 112
[6] / المرجع نفسه- القصيدة نفسها- البيت 6- الصفحة نفسها

الخاتمة

يتوخى في الخاتمة ، بوصفها متطلبا أكاديميا ملحا،انبجاس نتائج الدراسة والبحث ، ولما كانت دراستنا قد شددت على الجانب التطبيقي بالدرجة الأولى وعلى نماذج شعرية من ديوان أغاني الحياة لأبي القاسم الشابي دون سواها، فإننا قد خلصنا إلى تثبيت النقاط التالية :

1/كشف تحليل البنية المقطعية لنماذج شعرية ، ميل أبي القاسم الشابي إلى تكثيف استعمال المقاطع الطويلة ، و التي مثلنا لها بوفرة ظاهرة المدود ، المتلاحقة المتعاقبة ،وأكدنا على بلورتها لدلالة عمق مأساة الشاعر تارة ، وطول الصوت تارة أخرى ،وهو ما يسمح بإظهار جانب كبير من الإنشادية والغنائية.

2/كشف تحليل البنية الأسلوبية و الصوتية ،لنماذج من قصائد أبي القاسم الشابي، ثراء و غنى تلك النماذج الشعرية ، من الناحية الصوتية ،وظهر ذلك جليا على مستوى النبر و التنغيم ،إذْ لاحظنا نزوع الدلالات الشعرية نحو التغيير، تبعا لمواضع وقوع النبر ،و درجة علو الصوت و انخفاضه ولا يخفى أن النبر و التنغيم ،هما ظاهرتان متعلقتان أساسا بالجانب التلفيظي ، الإنشادي، وكانت قراءات عظام الشعراء ، مثل طريقة إلقاء محمود درويش ، و طريقة إلقاء مفدي زكرياء ،معينا خصبا لنا في التحقق من نمذجة القراءة الشعرية التطريبية.

3/و لقد تفطّنا إلى ارتباط كلّ تلك التمظهرات الصوتية و المتمثلة أساسا في (ظاهرة المدود ، و النبر و التنغيم) ، بظاهرة التزمين ،وربطنا بين المد الصوتي (الألف ، الواو ، الياء) ،و طول زمن النطق و التلفظ ، فشتان

بين زمن التلفظ بالمقطع القصير و التلفظ بالمقطع الطويل ،مفتوحا كان أم مغلقا ، و طول زمن التلفظ يؤثر على طريقة الإنشاد و التنغيم ، فضلا على بلورته لدلالات جديدة ، تتناسل في كنفه،مخلفة إيقاعات متنوعة نشطة.

4/ كشف الإحصاء المتعلق بالبنية العروضية ، من خلال مسح كامل لديوان أغاني الحياة ، لأبي القاسم الشابي ، تأرجح التجربة الشعرية الشابية بين بحور شعرية عشرة ، لم تبرحْها قيد أنملة.
وبيّنا أيضا بواسطة الإحصاء الدقيق للأوزان الشعرية ، أنَّ إيقاع البحر الخفيف هو الذي يمكننا تسميته بالمهيمن على باقي إيقاعات البحور الشعرية المستعملة.
وليس بعيداً عن البحر الخفيف ،تواشج البحر الكامل و الرمل و المتقارب في بلورة التجربة الشعرية الشابية، كلٌّ بنسبةٍ معلومةٍ محددةٍ.

كما أننا تعجبنا من إقصاء إيقاع البحر الوافر ، من التجربة الشعرية الشابية و عللنا ذلك بمتطلبات هذه التجربة ، وتواشجها مع الإيقاعات الوزنية التي تبدو لها أكثر موائمة ،في بلورة الغلالة الصوتية للعمل الشعري.

5/كشف الإحصاء و التحليل للبنى القافوية في شعر أبي القاسم الشابي ،نزوع الشاعر نحو التنويع في القوافي ، في القصيدة الشعرية الواحدة، وفق نظام المقطوعات،وارتباط ذلك بتغير الإيقاعات و التنغيمات ، واعتبرنا التنويع في القوافي ، من نتائج الدعوة إلى التجديد في الأشكال العروضية من جهة ، وتدليل على تغير مزاج الشاعر و عواطفه من مقطوعة إلى أخرى ، فتغدو لكل حال نفسية ، قافية توائمها.

6/ استنتجنا بواسطة الإحصاء ، تقهقر أبي القاسم الشابي ، من حيث توظيف الموشح و المجزوء و المنوع القافية و ساكنها ، إلى القصيدة العصماء الموحدة القافية ، وبررنا ذلك بهدوء تلك الثورة على النظام الخليلي ،ونضج التجربة الشابية بفعل التقدم في العمر الزمني و العمر الفني

7/استنتجنا بواسطة التحليل العلمى ، أنّ الزحاف هو فن ، يُحدث تنويعاتٍ وتبديلاتٍ على النظام الإيقاعي الصارم للبحور الشعرية ، و نفينا أن يكون الزحاف مصدر خلخلة للغنائية ، أو ضعفا موسيقيا لدى الشاعر ،إلا إذا بالغ الشاعر في إيراده ، و بيّنَا أنّ أبا القاسم الشابي ،استعان بفن الزحاف لا سيما (الإضمار في البحر الكامل و القبض في البحر الطويل) للخروج عن نمطية البحر الشعري ، ولتغليب كفة المقاطع الطويلة ،والتي فقدت السيادة في صورة البحر الكامل السالم ،و إحداث تنويع مستملح، غير مبالغ فيه في إيقاع البحر الطويل ،لأن كثرة دخول زحاف القبض على تفعيلات البحر الطويل ، تفقده هيبته و لذاذته التطريبية.

8/ خَلُصَ البحثُ إلى تحديد بعض الخصائص الإيقاعية لشعر أبي القاسم الشابي ، علما بأن كل ما سبق من تحليل هو من صميم تلك الخصائص. لاحظنا ميل الشاعر إلى التكرار باعتباره ظاهرة أسلوبية صوتية ،توحي بإلحاحٍ على دلالات بعينها ، و تلذذ باستمرار في توظيفها .
كما لاحظنا أيضا أن ديوان أغاني الحياة، قد عجّ بأنواع محددة من التكرار (الحرفي ، الجملي ، المقطعي)، و لفتنا الإنتباه إلى ولوع الشاعر بتكرار بعض الصيغ النحوية مثل (جار و المجرور ، أسلوب النداء).

9/ كما خَلُصَ البحثُ أيضا إلى عدّ التدوير العروضي و الدلالي من أهم الخصائص الإيقاعية في شعر أبي القاسم الشابي ، لا سيما التدوير في الأسماء ، و بينا أيضا كيف عمد الشاعر إلى المواشجة بين التكرار الجملي و فن التدوير في عمل شعري واحد ، و كيف أثر ذلك على طبيعة الإيقاع والنغم.

10/كما لاحظنا خاصية تراكم الأصوات في شعر أبي القاسم الشابي، وربطنا بين طبيعة الأصوات المتراكمة و القافية أو حرف الروي و برهنا أن الأصوات المكررة أو المتراكمة ، تكون عادة في التمهيد لحرف الروي و الإعلان عن القافية ، حتى يغدو البيت سابحا في محيط صوتي متناسب متناغم، يبعث على دلالات قد تكون من المسكوت عنه.

11/كشف التحليل الأسلوبي على توفر شعر أبي القاسم الشابي ،على خصائص إيقاعية أخرى ، لها أهميتها و دورها الفعال في تجنب الرتابة

و النزوع نحو التنويع و المباغتة ،و منها ظاهرة التقديم و التأخير ، خصوصا تقديم الخبر عن المبتدأ و تقديم ما حقه التأخير مثل الجار والمجرور و أظرف المكان و الزمان ، فضلا عن ذيوع صيغة الفعل الماضي و المضارع الدال على المستقبل و غياب أو ندرة المضارع الدال على الحاضر ،لأنه مصدر كل شؤم و حزن و قتامة ، ليس كالماضي الذي يعج بالسعادة و الإندفاع و المتعة ، و ليس كالمستقبل الذي يأمل الشاعر من خلاله أن تحدث المعجزة فتتغير على سبيل المثال حال الشعوب المقهورة و المغلوبة على أمرها إلى ما هو أحسن و أنفع.

12/ و من المظاهر التي عملت على تعطيل انسيابية الإيقاع و انهمار الدفقات الشعورية ، ظاهرة الجمل الإعتراضية ، و التي وردت في أكثر من موضع شعري ، على أنّ الشاعر قد عدَّها من مظاهر التنويع الأسلوبي ، والثراء الدلالي ، ولم يبدُ لنا الأمرُ كذلك ، لأنّ الجملة الإعتراضية من شأنها الفصل بين المسند و المسند إليه و العامل و المعمول ومن شأنها بتُّ اللحمة بين عناصر الجملة و العمل على تفكيكها، فضلا عن إرباك اللسان أثناءَ الإنشاد ، و هو ما يتنافى مع شعرية الشعر.

ويبقى شعر أبي القاسم الشابي العملاق، بأصواته المُنتقاة و ألفاظه المُستقاة، حقلا خصبا لدراسات أخرى متجددة ، تبحر في أعماقه مكتشفة مزيدا من الخصائص الإيقاعية و التي غابت عنا أو أدركنا الوقت دون تناولها بصورة مسهبة.

بقيَ لنا ، أنّ نؤكدَ و نحنُ مطمئنون ، أنَّ أساس الموسيقى و الإيقاع في الشعر، ليس الوزن بقدر ما هو الصوت ، ومن هنا نفهم لماذا اهتم أبو القاسم الشابي بانتقاء أصوات قصائده الشعرية ، حيث شحنها بطاقاتٍ إضافيةٍ ، مكنت قصائده الشعرية أن تكونَ أغانيَ للحياة !.

قائمة المصادر و المراجع :

القرآن الكريم- برواية ورش عن نافع

أولا : المصادر

1/ الآمدي (أبو القاسم الحسن بن بشر الآمدي)- الموازنة بين شعر أبي تمام و البحتري- تحقيق- السيد أحمد صقر- ط 2- دار المعارف بمصر- 1972.

2/ ابن الأثير(ضياء الدين بن الأثير)- المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر- تقديم – أحمد الحوفي و بدوي طبانة- دط- دار نهضة مصر- القاهرة- دت.

3/ابن جني (أبو الفتح عثمان بن جني):

- الخصائص – تحقيق- محمد علي النجار- دط - المكتبة العلمية- بيروت- لبنان-2000.
- سر صناعة الإعراب- تحقيق- حسن هنداوي- ط1- دار القلم- دمشق- سورية-1985.

5/ابن رشيق (أبو علي الحسين بن رشيق القيرواني)- العمدة في صناعة الشعر و نقده- تحقيق - النبوي عبد الواحد شعلان- ط 1 –مكتبة الخانجي- القاهرة- 2000.

6/ ابنُ سلام الجُمحي (محمد بن سلاّم الجُمحي)- طبقات فحول الشعراء- شرح- أبو الفهر محمود محمد شاكر- د ط- دار المدني- بجدة- السعودية- دت.

7/ابن سينا (أبو علي الحسين بن عبد الله بن الحسن بن علي بن سينا)- رسالة أسباب حدوث الحروف- دط- دار غريب- القاهرة- 2002.

8/ ابن طباطبا العلوي (محمد بن أحمد بن طباطبا العلوي) -عيار الشعر- تحقيق- محمد زغلول سلام- دط – منشأة المعارف- الإسكندرية- مصر- 1984.

9/ابن عبد ربه (أحمد بن محمد بن عبد ربه الأندلسي)- العقد الفريد- تحقيق- عبد المجيد الترحيتي- ط1- دار الكتب العلمية- بيروت- لبنان- 1983.

10/ ابن عصفور الإشبيلي (أبو الحسن علي بن مؤمن بن محمد الحضرمي الإشبيلي) :

ضرائر الشعر- تحقيق- خليل عمران المنصور- ط 1- دار الكتب العلمية- بيروت- لبنان- 1999

الممتع في التصريف- تحقيق – فخر الدين قباوة- ط 4- دار الآفاق- بيروت- لبنان- 1979 .

12/ ابن كثير (عماد الدين أبو الفداء إسماعيل بن كثير القرشي الدمشقي- تفسير ابن كثير- تحقيق- لجنة من العلماء- د ط- دار الأندلس- بيروت- لبنان- 2004.

13/ ابن محسن التنوخي- (القاضي أبو يعلى عبد الباقي عبد الله ابن محسّن التنوخي)- كتاب القوافي- تحقيق- عوني عبد الرؤوف- ط 2- مكتبة الخانجي- القاهرة – 1978.

14/ابن منظور (أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور الإفريقي المصري)- لسان العرب- ط 3- دار صادر- بيروت- لبنان- 2004.

15/أبو حيان التوحيدي (علي بن محمد بن العباس التوحيدي)- : -الإمتاع و المؤانسة- تحقيق-عبد الرحمن المصطاوي- ط1- دار المعرفة- بيروت- لبنان-2004.

-المقابسات-تحقيق- حسن السندوبي-ط1-الهيئة المصرية العامة للكتاب-القاهرة- 2006.

17/أبو العلاء المعري (أحمد بن عبد الله بن سليمان المعري)- الفصول والغايات في تمجيد الله و المواعظ- تحقيق- محمود حسن زناتي- دط-المكتب التجاري للطاعة و التوزيع- بيروت- لبنان- دت.

18/أبو القاسم الشابي (أبو القاسم بن محمد بلقاسم الشابي) :

أغاني الحياة- تحقيق- أحمد حسن بسج- ط1- دار الكتب العلمية- بيروت-لبنان- 1999.

أغاني الحياة- تحقيق- إميل- أ- كبا- دار الجيل- بيروت- 1979.

الأعمال الكاملة- دط- الدار التونسية للنشر- تونس- دت.

21/ أبو هلال العسكري(الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري)- كتاب الصناعتين- الكتابة و الشعر- تحقيق- مفيد قميحة- ط 2- دار الكتب العلمية-بيروت-لبنان- 1984.

22/ أحمد بن فارس (أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكريا):

الصاحبي في فقه اللغة العربية و مسائلها و سنن العرب في كلامها- تحقيق-أحمد حسن بسج- ط1- دار الكتب العلمية- بيروت- لبنان- .1997

معجم مقاييس اللغة- تحقيق- إبراهيم شمس الدين- ط1- دار الكتب العلمية-بيروت- لبنان- 1999.

24/الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ):

البيان و التبيين- تحقيق- عبد السلام محمد هارون- ط 3- مكتبة الخانجي-القاهرة – 1968.

كتـاب الحيـوان- تحقيـق- عبـد السـلام محمـد هـارون ـــط 3- دار الكتـاب العربي- بيروت- لبنان- .1969.

رسائل الجاحظ- شرح- محمد باسل عيون السود- ط1- دار الكتب العلميـة- بيروت- لبنان-2000.

27/ حـازم القرطـاجني(أبـو الحسـن حـازم القرطـاجني)- منهـاج البلغـاء وسـراج الأدبـاء-تحقيـق- محمـد الحبيـب ابـن الخوجـة- ط 3- دار الغـرب الإسلامي-بيروت-لبنان-.1986.

28/الخطيب التبريزي (أبو زكريا يحي بن علي بن محمد بن الحسن بن بسطام الشيباني التبريزي)- كتاب الكافي في العروض و القوافي- تحقيق- الحساني حسن عبد الله- ط 4- مكتبة الخانجي- القاهرة-2001.

29/ الخليـل بـن أحمـد الفراهيـدي(أبـو عبـد الـرحمن الخليـل بـن أحمـد الفراهيدي) - كتاب العين- تحقيق- عبد الحميد هنداوي - ط 1- دارالكتب العلمية- بيروت- لبنان-2003.

30/الرازي (محمد بن أبي بكر الرازي)-مختار الصحاح-ط1- دار الكتاب العربي- بيروت- لبنان- 1979.

31/الزمخشري (جار الله أبو القاسم محمود بن عمر الزمخشري)-أساس البلاغة- ط1-دار الفكر-بيروت- لبنان-2006 .

32/سيبويه (أبو بشر عمرو)- الكتاب- تحقيق- محمد الحسين الأعلمـي- ط 2- مؤسسة الأعلمي للمطبوعات- بيروت- لبنان- 1967.

33/ الشريف الجرجاني (علي بن محمد السيد الشريف الجرجاني)- كتاب التعريفات- إعتنى به- مصطفى أبو يعقوب- ط1- مؤسسة الحسنى- الدار البيضاء- المغرب- 2006.

34/الشنقيطي (أحمد بن الأمين الشنقيطي)-شرح المعلقات العشر و أخبار شعرائها- اعتنى به- عبد الرحمن المصطاوي- ط2-دار المعرفة- بيروت- لبنان- 2005.

35/عبد الرحمن بن خلدون (عبد الرحمن بن محمد بن خلدون)- المقدمة- اعتنى به- أحمد الزغبي- دط- دار الأرقم بن أبي الأرقم- بيروت- لبنان- دت.

36/عبد القاهر الجرجاني (عبد القاهر الجرجاني):

- أسرار البلاغة- تحقيق- عرفان المطرجي- ط1- مؤسسة الكتاب الثقافية- بيروت- لبنان- 2006.

- دلائل الإعجاز في علم المعاني- تحقيق- ياسين الأيوبي- ط1- المكتبة العصرية-بيروت- لبنان-2003.

38/ الفيروز أبادي (مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز آبادي) القاموس المحيط- تحقيق- مكتب التراث في مؤسسة الرسالة بإشراف محمد نعيم العرقسوسي- ط7- مؤسسة الرسالة- بيروت- لبنان- 2003.

39/ قدامة بن جعفر(أبو الفرج قدامة بن جعفر بن زياد البغدادي)- نقد الشعر- تحقيق- محمد عبد المنعم خفاجي- دط-دار الكتب العلمية- بيروت- لبنان- دت.

ثانيا : المراجع العربية

1/إبراهيم أنيس :

- الأصوات اللغوية- دط- مكتبة الأنجلو مصرية- 1999.
- موسيقي الشعر- ط 4- مكتبة الأنجلو مصرية- دت.

3/ أبو القاسم الشابي- الخيال الشعري عند العرب- تحقيق- أحمد حسن بسج- ط1- دار الكتب العلمية- بيروت- لبنان- 1995.

4/ أبو القاسم محمد كرو- الشابي (حياته و آثاره)- ط5-دار مكتبة الحياة- بيروت- لبنان-1971.

5/أحمد حساني- مباحث في اللسانيات- ط1- ديوان المطبوعات الجامعية- الجزائر- 1999.

6/أحمد رجائي- أوزان الألحان بلغة العروض و توائم من القريض- ط 1- دار الفكر- دمشق- سورية- 1999.

7/أحمد محمد المعتوق- اللغة العليا- دراسات نقدية في لغة الشعر- ط1- المركز الثقافي العربي- الدار البيضاء- المغرب- 2006 .

8/أحمد مطلوب- معجم المصطلحات البلاغية و تطورها- ط2- مكتبة لبنان ناشرون- بيروت- لبنان- 2000.

9/أحمد الهاشمي- ميزان الذهب في صناعة شعر العرب- تحقيق- سعيد محمود عقيل- ط1- دار الجيل- بيروت- لبنان- 2005.

10/ أدونيس (علي أحمد سعيد)- في الشعرية العربية- ط1- دار الآداب- بيروت- لبنان-1985.

11/إميل بديع يعقوب :

- المعجم المفضل في علم العروض و القافية و فنون الشعر- ط1- دار الكتب العلمية- بيروت- لبنان- 1991.

- معجم الإعراب و الإملاء- دط – دار شريفة- دت.

13/ جابر عصفور- مفهوم الشعر-دراسة في التراث النقدي- ط3- دار التنوير- بيروت- لبنان- 1983.

14/جيرار جهامي-سميح دغيم- رفيق العجم- موسوعة مصطلحات الفكر النقدي و الإسلامي المعاصر- ط1- مكتبة لبنان ناشرون- 2004.
15/حسام البهنساوي :

- الدراسات الصوتية عند علماء العرب و الدرس الصوتي الحديث- ط1- مكتبة زهراء الشرق- القاهرة- 2005.

- علم الأصوات- ط1- مكتبة الثقافة الدينية- القاهرة- 2004.

17/حسن ظاظا- كلام العرب- من قضايا اللغة العربية- ط2- دار القلم- دمشق- 1990.

18/حسن الغرفي- حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر- ط1- أفريقيا الشرق- الدار البيضاء- المغرب- 2001.

19/ حسن مصطفى سهلول- نظريات القراءة و التأويل الأدبي و قضاياه- دراسة- ط1- منشورات اتحاد الكتاب العرب- دمشق- 2001.

20/ حســـــــــــــــــــــــن نـــــــــــــــــــــــــــــاظم:
- البنى الأسلوبية- دراسة في أنشودة المطر للسياب)- ط1- المركز الثقافي العربي- الدار البيضاء- المغرب- 2002.

- مفاهيم الشعرية- ط1- المركز الثقافي العربي- بيروت- لبنان- 1994.

22/حمادي صمود :

- التفكير البلاغي عند العرب- أسسه و تطوره إلى القرن السادس- مشروع قراءة- ط1- منشورات الجامعة التونسية- تونس- 1981.

- في نظرية الأدب عند العرب- ط1- النادي الأدبي الثقافي-جدة- السعودية- 1988.

24/ حمدي الشيخ- جدلية الرومانسية و الواقعية في الشعر المعاصر- ط1- المكتب الجامعي الحديث- 2005.

25/ خليل الموسى-قراءات في الشعر العربي الحديث- دراسة- ط1- منشورات اتحاد الكتاب العرب- دمشق- 2000.

26/رمضان عبد التواب- المدخل إلى علم اللغة و مناهج البحث اللغوي- ط1- مكتبة الخانقي- 1981.

27/ زكي الدين عبد العظيم المنذري- مختصر صحيح مسلم- تح محمد ناصر الدين الألباني- ط1- دار ابن عفان- الخبر- السعودية-1411هجرية.

28/ساسين عساف- دراسات تطبيقية في الفكر النقدي الأدبي- محورها الرؤية و الرؤيا- ط1- دار الفكر اللبناني- بيروت- 1991.

29/ سالم علوي- شجاعة العربية- أبحاث و دروس في فقه اللغة – ط1- دار الآفاق- الجزائر- 2006.

30/ سعد عبد العزيز مصلوح- دراسة السمع و الكلام- صوتيات اللغة من الإنتاج إلى الإدراك- ط1- عالم الكتب- القاهرة- 2000.

31/السعيد الورقي- لغة الشعر العربي الحديث- مقوماتها الفنية و طاقاتها الإبداعية- ط1- دار المعرفة الجامعية- الإسكندرية- 2004.

32/سيد البحراوي :

- العروض و إيقاع الشعر العربي- محاولة لإنتاج معرفة علمية- دط- الهيئة المصرية العامة للكتاب- 1993.

- موسيقى الشعر عند شعراء أبوللو- د ط - عالم الكتب- القاهرة- دت.

34/ شكري محمد عياد- مدخل إلى علم الأسلوب- ط3- أصدقاء الكتاب- القاهرة- 1996.

35/صابر عبد الدايم- موسيقى الشعر بين الثبات و التطور- ط3-مكتبة الخانجي- القاهرة-1993.

36/صبحي الصالح- دراسات في فقه اللغة- ط9- دار العلم للملايين- بيروت- لبنان- 1981.

37/ صلاح فضل- نظرية البنائية في النقد الأدبي- ط3- دار الآفاق الجديدة- بيروت- لبنان-1985.

38/صلاح يوسف عبد القادر- علم العروض و الإيقاع الشعري- دراسة تحليلية تطبيقية- ط1- شركة الأيام- الجزائر-1996.

39/الطاهر بومزبر:
- أصول الشعرية العربية- نظرية حازم القرطاجني في تأصيل الخطاب العربي- ط1- منشورات الإختلاف- الجزائر- 2007.

- التواصل اللساني و الشعرية- مقاربة تحليلية لنظرية رومان جاكبسون- ط1- منشورات الإختلاف- الجزائر- 2007.

41/الطاهر الهمامي- كيف نعتبر الشابي مجددا- ط1- الدار التونسية للنشر- تونس- 1972.

42/عبد الجليل يوسف- التمثيل الصوتي للمعاني- دراسة نظرية و تطبيقية في الشعر الجاهلي- ط1- الدار الثقافية للنشر- القاهرة- 1998.

43/عبد الحكيم العبد – علم العروض الشعري في ضوء العروض الموسيقي- ط2- دار غريب- القاهرة- 2005.

44/عبد الحميد مصطفى السيد- دراسات في اللسانيات العربية- المماثلة والتنغيم- رؤى تحليلية- ط1- دار حامد- عمان- الأردن-2003.

45/عبد الرحمن تبرماسين- البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر- ط1- دار الفجر- القاهرة- 2003.

46/عبد الرضا علي- موسيقى الشعر العربي- قديمه و حديثه- ط1- دار الشروق- عمان- الأردن- 2007.

47/عبد العزيز الصيغ- المصطلح الصوتي في الدراسات العربية- ط1- دار الفكر المعاصر- بيروت- لبنان- 2000.

48/عبد العزيز المقالح-عمالقة عند مطلع القرن- ط2- دار الآداب- بيروت- لبنان- 1980.

49/عبد الغفار حامد هلال- أصوات اللغة العربية- ط3- مكتبة وهبة- القاهرة- 1996.

50/عبد الله الغذامي- تشريح النص- ط1- دار الطليعة- بيروت- لبنان- 1987.

51/عبده بدوي- دراسات في النص الشعري و آليات القراءة- ط1- دار قباء- القاهرة- 1997.

52/العربي عميش- خصائص الإيقاع الشعري- بحث في الكشف عن آليات تركيب لغة الشعر- ط1- دار الأديب- وهران- 2005.

53/عز الدين اسماعيل :

- التفسير النفسي للأدب- ط4- مكتبة غريب- القاهرة- 1984.

- الشعر العربي المعاصر ، قضاياه و ظواهره الفنية و المعنوية- ط3- دار العودة- بيروت- لبنان- 1981.

55/عصام شرتح- ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل- ط1- منشورات اتحاد الكتاب العرب-دمشق- 2005.

56/ علي جعفر العلاق- في حداثة النص الشعري- دراسة نقدية- ط1- الشروق- عمان- الأردن- 2004.

57/علي عبد الواحد وافي- فقه اللغة- ط6- مطبعة الرسالة- بيروت- لبنان- 1968.

58/عمر الأسعد- معالم العروض و القافية- ط3- مكتبة العبيكان- الرياض- السعودية- 1996.

59/عمر خليفة بن إدريس- البنية الإيقاعية في شعر البحتري- ط1- منشورات جامعة قاريونس-بنغازي- ليبيا- 2003 .

60/عمر فروخ- الشابي ،شاعر الحب و الحياة- ط3- دار العلم للملايين- بيروت- لبنان- 1980.

61/فوزي عيسى- النص الشعري و آليات القراءة- ط1- منشأة المعارف- الإسكندرية- 1997.

62/كاظم حطيط- دراسات في الأدب العربي- ط1- دار الكتاب اللبناني- بيروت- لبنان- و دار الكتاب المصري- القاهرة- 1977.

63/مجدي وهبة- كامل المهندس- معجم المصطلحات العربية في اللغة و الأدب- ط2-مكتبة لبنان- 1984.

64/مجمع اللغة العربية- معجم ألفاظ القرآن الكريم- ط2- الهيئة المصرية العامة للتأليف- 1970.

65/محمد حماسة عبد اللطيف- الجملة في الشعر العربي- ط1- دار غريب- القاهرة- 2006.

66/محمد رشاد حمزاوي- المصطلحات اللغوية الحديثة في اللغة العربية- دط- الدار التونسية- تونس 1987.

67/محمد سمير نجيب اللبدي- معجم المصطلحات النحوية و الصرفية- ط1- مؤسسة الرسالة- بيروت- لبنان- دت.

68/محمد صالح الضالع- الأسلوبية الصوتية- ط1- دار غريب- القاهرة- 2002.

69/محمد طه عمر- سيكولوجية الشعر- العصاب و الصحة النفسية- ط1- عالم الكتب- القاهرة- 2000.

70/محمد العمري- الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية و الممارسة الشعرية- نحو كتابة تاريخ جديد للبلاغة العربية- ط1- أفريقيا- الشرق- بيروت-لبنان- 2001.

71/محمد فؤاد عبد الباقي- المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم- دط- دار الحديث- القاهرة- 1364هجرية.

72/محمد محمد داود- الدلالة و الكلام- ط1- دار غريب- القاهرة-2002.

73/محمد مفتاح :

- تحليل الخطاب الشعري- استراتجية التناص- ط3- المركز الثقافي العربي- الدار البيضاء- المغرب- 1992.

- دينامية النص- تنظير و انجاز- ط2- المركز الثقافي العربي- بيروت- لبنان- 1990.

75/محمد المبارك- استقبال النص عند العرب- ط1- المؤسسة العربية للدراسات و النشر – بيروت- لبنان- 1999.

76/محمود عسران- البينة الإيقاعية في شعر شوقي- ط1- مكتبة بستان المعرفة- الإسكندرية- مصر- 2006.

77/محمود فهمي حجازي- مدخل إلى علم اللغة-المجالات و الإتجاهات ط4- الدار المصرية السعودية- القاهرة- 2006.

78/مراد عبد الرحمن مبروك- من الصوت إلى النص- نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري- ط1- دار الوفاء- الإسكندرية- مصر- 2002.

79/مصطفى حركات- نظرية الوزن- الشعر العربي و عروضه- ط1-دار الآفاق- الجزائر- 2005.

80/مصطفى السعدني- البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث- ط1- منشأة المعارف- الإسكندرية- مصر-1987.

81/ مكي درار- المجمل في المباحث الصوتية من الآثار العربية- ط1- دار الأديب- وهران- 2004.

82/موسى بن محمد بن الملياني الأحمدي نويوات - المتوسط الكافي في علم العروض و القوافي- ط2- المؤسسة الوطنية للكتاب- الجزائر-1969.

83/نازك الملائكة- قضايا الشعر المعاصر- د ط- دار الآداب- بيروت- لبنان- د ت.

ثالثا : المراجع المترجمة

1/ جان ماري جْوِيُو- مسائل فلسفة الفن المعاصرة- ترجمة- سامي الدروبي- ط 2- دار اليقظة- دمشق- 1965.

2/ جمال الدين بن الشيخ- الشعرية العربية- ترجمة- مبارك حنون و محمد الولي و محمد أوراغ- ط1- دار توبقال- الدار البيضاء- المغرب- 1996.

3/جون كوين- النظرية الشعرية- اللغة العليا- ترجمة- أحمد درويش- ط4 -دار غريب- القاهرة- 2000.

4/رينيه ويليك / أوستين وارين- نظرية الأدب- ترجمة- محي الدين صبحي- مراجعة- حسام الخطيب- ط2- المؤسسة العربية للدراسات والنشر- بيروت- لبنان- 1981.

5/زيغريد هونكة – شمس العرب تسطع على الغرب ،أثر الحضارة العربية في أروبة- ترجمة- فاروق بيضون و كمال الدسوقي- راجعه- مارون عيسى الخوري- ط6- دار الآفاق الجديدة- بيروت- لبنان- 1981.

6/فردينان ده سوسر- محاضرات في الألسنية العامة- ترجمة- يوسف غازي و مجيد النصر- ط1- منشورات المؤسسة الجزائرية للطباعة- 1986.

7/فيكتـور إيـرليخ- الشـكلانية الروسـية- ترجمـة- الـولي محمـد- ط1- المركز الثقافي العربي- الدار البيضاء- المغرب- 2000.

رابعا : المراجع الأجنبية

1/andre martinet- syntaxe generale - armond colin- collection U- paris- 1985.

2/le petit larousse illustre- larousse-paris- 2007.

3/long man dictionary of contemporary english- new impression- laibrerie du libon- Beirut- 1984.

خامسا : الرسائل الجامعية

1/أحمد بن عجمية- الحروف العربية في معجم لسان العرب- دراسة صوتية- مذكرة ماجستير- مخطوط- جامعة السانيا- وهران- الجزائر- 2004.

2/ أحمد بنـاني- المصـطلح النقدي عنـد عبـد الملـك مرتـاض- مقاربـة منهجيـة- مـذكرة ماجسـتير- مخطـوط- جامعـة سـعد دحلـب- البليـدة- الجزائر-2007.

3/ بابا أحمد رضا- دراسة لسانية صورية للوحدات اللسانية الدالة- ضمير المتكلم نموذجا- مذكرة ماجستير- مخطوط- جامعة أبي بكر بلقايد- تلمسان- الجزائر- 2006.

4/عبد القادر شارف- البنية الصوتية و دلالتها في إلياذة الجزائر لمفدي زكرياء- مذكرة ماجستير- مخطوط- جامعة السانية- وهران- الجزائر- 2001.

سادسا : المجلات و الدوريات

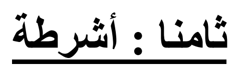
1/حمادي صمود- الأشواق التائهة- مدخل إلى شاعرية الشابي- مجلة فصول-مج 2- العدد 2- الهيئة المصرية للكتاب- يناير-فبراير-مارس- 1986.

2/ نور الدين صمود- محاولة تحقيق و إحصاء لشعر الشابي- مجلة الفكر- عدد جويلية 1966.

سابعا : فضاء الإنترنيت

1/ ابتهال محمد علي البار- تأثير الأداء الصوتي على الدلالات والمعاني- مقال- موقع دراسات صوتية- فضاء الإنترنيت.

2/عبد الحميد زاهيد- التحليل الأكوستيكي لنبر الكلمة في اللغة العربية- مقال- موقع اللسان العربي- فضاء الإنترنيت.



ثامنا : أشرطة

1/محمود درويش- قراءات شعرية- مديح الظل العالي- شريط سمعي.

2/مفدي زكرياء – قراءات شعرية - إلياذة الجزائر- شريط سمعي.

دليل الرموز المستعملة

ج ← جزء

دت ← دون تاريخ

دط ← دون طبعة

ص ← صفحة

ص ص ← أكثر من صفحة

ط ← طبعة

مج ← مجلد

* ← توضيح

+ ← زائد

X ← موضع النبر

P ← PAGE

الخطة